

P 5455 E

4 April 1974

Musik im Film

Testberichte:
Technics SL-110, SL-1200
Sony STR-7055
Kenwood KR-7340
Saba 8060
Nagra IV-S
Boxensteckbriefe:
Saba, Infinity
u.a.m.

5,- DM


Faszination des Perfekten. Altec-Lansing Lautsprecher setzen elektronische Signale nahezu verlustfrei in die ursprüngliche Schallenergie um.
Altec-Lansing: seit drei Jahrzehnten Nr.1 in USA-Tonstudios. Jetzt in Deutschland. Nur in den besten HiFi-Fachgeschäften.
Exklusiv-Vertrieb: Imperial Electronics Import GmbH. 6079 Buchschlag, Siebenstein 4.
ALTEC-LANSING

Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

4 – 1974 13. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt

In diesem Heft bringen wir den Testbericht über das professionelle Stereo-Reporter-Tonbandgerät Nagra IV-S, dem wir auch unser Titelfoto gewidmet haben. Die wenigsten unserer Leser werden sich dieses Gerät erwerben wollen, und doch wird sie der Testbericht interessieren, weil er aufzeigt, wo Leistungsgrenzen liegen, wenn der Preis nicht ausschlaggebend für die Konzeption eines Gerätes ist. Daß wir das Nagra IV-S für die Titelseite fotografiert haben, verdankt das Gerät vor allem seinem fotogenen Aussehen und der Tatsache, daß es, außer in professionellen Kreisen, ziemlich unbekannt ist.
Foto: K. Breh



Musik

Schallplatten

Technik

Die Tests der Zeitschrift HiFi-STEREOPHONIE werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709.

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Frankfurt/Main
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56, Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; Zur Zeit gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 8 vom 1. 7. 1973

AUSLIEFERUNG BELGIEN
HiFi-Studio Audio Digest, B 2510 Mortsel, Guido Gezellelaan 144
Jahresabonnement bfrs 700,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG HOLLAND
Muiderkring, Nijverheidswerf 15–21, Bussum
Jahresabonnement f 58,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG ÖSTERREICH
Technischer Verlag Erb, A 1061 Wien, Mariahilferstr. 71
Einzelheft S 44,–, Jahresabonnement S 440,– (zuzügl. Porto).

AUSLIEFERUNG SCHWEDEN
Radex, Box 8013, S 25008 Hälsingborg
Jahresabonnement skr 88,25 zuzüglich Porto

AUSLIEFERUNG SCHWEIZ
Verlag Thali CH 6285 Hitzkirch/LU
Jahresabonnement sfr 72,50 incl. Porto
Halbjahresabonnement sfr 38,50 incl. Porto



Bezugspreis einzeln DM 5,– (DM 4,74 + DM –,26 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 25,– (DM 23,70 + DM 1,30 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 50,– (DM 47,39 + DM 2,61 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.) HiFi-Stereophonie erscheint monatlich.

auf einen blick





Mit ANRS haben wir unsere Stereo-Cassettenrecorder wertvoller gemacht.

ANRS (Automatische Rauschverminderung)

Das Hauptproblem bei der Erzielung echter High-Fidelity bei Kassetten- und anderen Magnetbandgeräten war das in Verbindung mit dem Magnetband auftretende Rauschen oder Zischen. Besonders bei Cassettenrecordern sind die Bänder schmäler und laufen auch langsamer als in den herkömmlichen Spulen-Geräten. Deshalb ist die Empfindlichkeit geringer und das Signal/Rausch-Verhältnis vermindert. ANRS ist eine Errungenschaft von JVC-NIVICO, mit der das Signal/Rausch-Verhältnis verbessert wird, und zwar durch Verminderung des hochfrequenten Rauschens (5 dB bei 1000 Hz und 10 dB zwischen 5000 und 10 000 Hz) in den Teilen des Spektrums, in denen es sich störend und nachteilig auf die getreue Wiedergabe des Originalklangs auswirkt. Im höherfrequenten Bereich und besonders bei geringen Lautstärken wird das NF-Signal bei der Aufnahme angehoben, so daß der Anteil des Rauschens am gesamten Signal geringer ist. Bei der Wiedergabe wird dieses Verfahren umgekehrt und das NF-Signal um genau den Betrag abgesenkt, um den es bei der Aufnahme angehoben wurde. Auf diese Weise erhält man nicht nur eine unverfälschte Wiedergabe, sondern ist auch das Rauschen auf einen nicht mehr wahrnehmbaren Pegel reduziert. ANRS ist mit anderen Rauschverminderungsverfahren kompatibel und vermittelt Ihnen die gleichen Vorteile; jedoch ist ANRS eine Eigenentwicklung von JVC-NIVICO und nicht etwa in Lizenz gefertigt.

1667 U/F

„De Luxe"-Stereo-Cassettenrecorder mit ANR-System

Ein weiterer Fortschritt auf dem Gebiet der Tonbandkassetten ist die automatische Rauschunterdrückung (ANRS), durch die insbesondere Zischgeräusche eliminiert werden. Das Modell 1667 U/F besitzt diese Einrichtung. Aber dieses fortschrittliche Modell verfügt noch über weitere Vorzüge: „Cronios"-Köpfe für lange Lebensdauer und Hi-Fi-Qualität, Bandarten-Wahlschalter, Auswurfautomatik mit Fotozelle, abnehmbare Kopfabdeckung für bequemes Reinigen der Köpfe, Flachbahnregler zur präzisen Aussteuerung des Aufnahmepegels, Frontplatte mit übersichtlich angeordneten Bedienelementen. Ein Spitzenmodell für den geschulten Hörer! 11,6 x 38 x 26,5 cm (H x B x T), Gewicht 4,6 kg.



Die neuen Cassetten-Decks mit **ANR**-System von JVC-NIVICO

1668 U/F

Stereo-Cassetten-Deck in Luxusausführung mit ANRS

Die neuesten technischen Kenntnisse wurden für dieses Modell ausgeschöpft – es gehört in allen Einzelheiten zur Spitzenklasse von JVC-NIVICO. Das ANR-System bewirkt automatische Unterdrückung von Störgeräuschen und ist mit anderen Systemen kompatibel. Zur Ausstattung gehören u. a.: Bandarten-Wahlschalter, Wiederholungsautomatik für gewünschte Bandabschnitte, „Cronios"-Köpfe, Aussteuerungsanzeige, Auswurfautomatik mit Fotozelle, abnehmbare Kopfabdeckung für bequemes Reinigen der Köpfe, Hysteresis-Synchronmotor. 14 x 40,5 x 28 cm (H x B x T), Gewicht 5,8 kg.



SUPER CRONIOS KÖPFE

Diese Köpfe wurden von JVC neu entwickelt. Sie garantieren höchste Treue bei Aufnahme und Wiedergabe. Durch die bessere Widerstandsfähigkeit gegen Verschleiß wurde die Lebensdauer beträchtlich erhöht. Sie ist zehnmal größer als die der konventionellen Permalloy Köpfe. Cronios Köpfe bieten perfekte Wiedergabe für eine Reihe von Jahren – ohne Abnutzung.



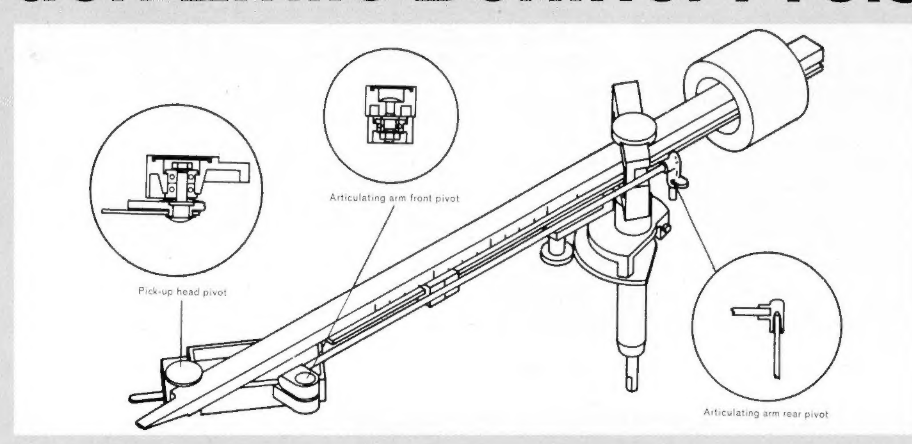
Ein Produkt der

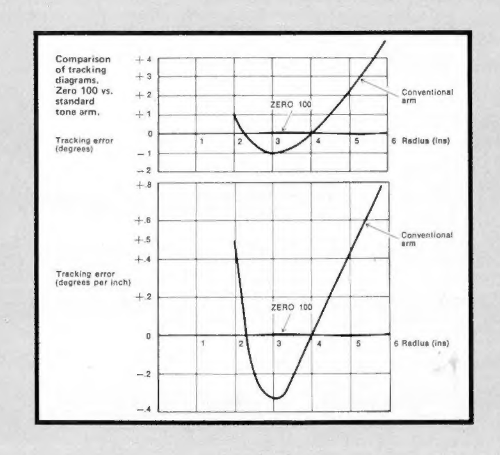
VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich:
U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Str. 96, W-Germany

U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GMBH, 1160 Wien/Österreich
Brunnengasse 72

Für die Entwicklung des ZERO-Tonarms erhielt Garrard den Emile Berliner Preis*





Spurfehlwinkel bis über
160 mal
geringer als bei herkömmlichen Tonarmkonstruktionen



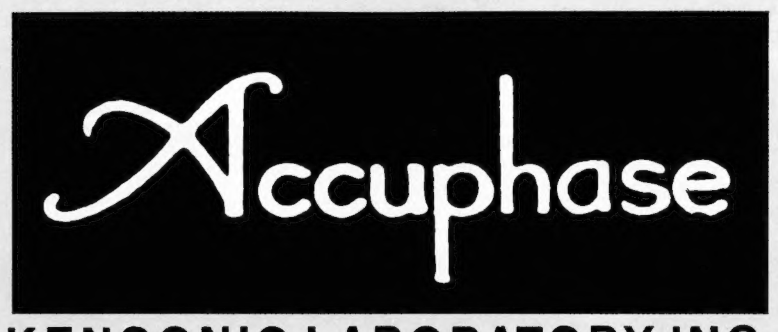
Garrard ZERO100

Wie er ist und was er kann:
- ZERO-Tonarm (tangentiale Abtastung)
- Riemenantrieb
- Stylus-Live-Counter
- magnetische Anti-Skating
- beidseitig viskose bedämpfter Lift
- Synchro Lab Motor
- manuelle und automatische Bedienung

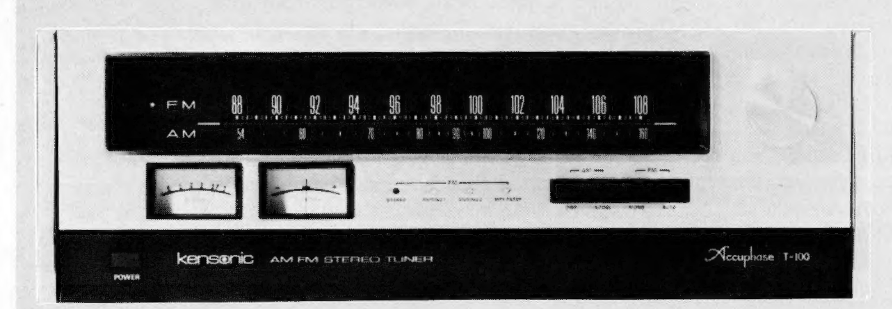
* Der EMILE BERLINER PREIS - bisher nur wenige Male verliehen - wurde für den größten technischen Beitrag zur Weiterentwicklung der Phonoindustrie vergeben. Garrard ZERO 100 SB - der sinnvolle HiFi-Plattenspieler.

BOYD & HAAS, 5 KÖLN, BEUELSWEG 7-15 / 1170 WIEN, RUPERTUSPLATZ

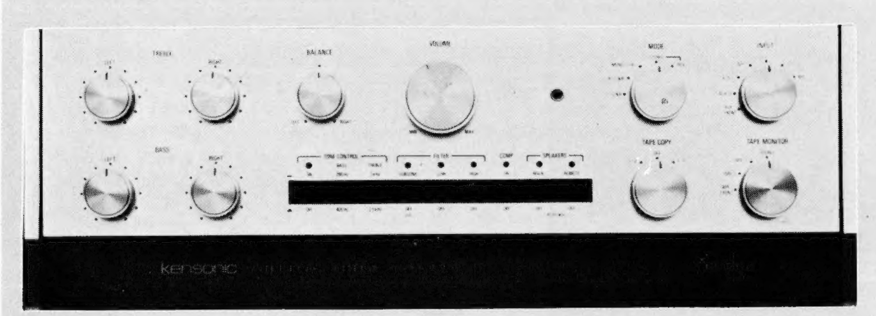
* Für die Entwicklung dieser Geräte erhält KENSONIC den „GRAND PRIX AWARD" in Gold — die höchste Kritikerauszeichnung, die in Japan vergeben wird.



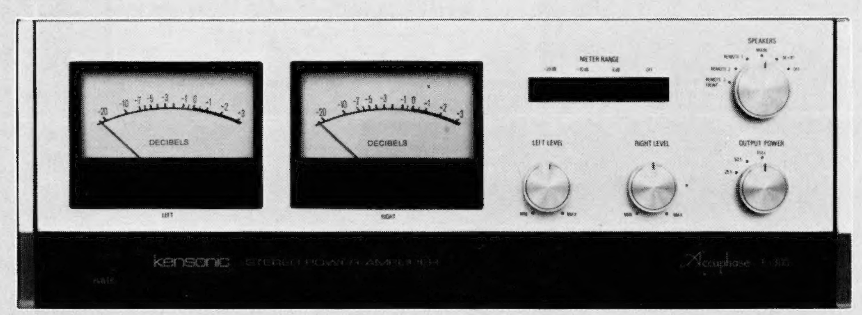
KENSONIC LABORATORY INC



FM-TUNER T-100



STEUEREINHEIT C-200



ENDSTUFE P-300

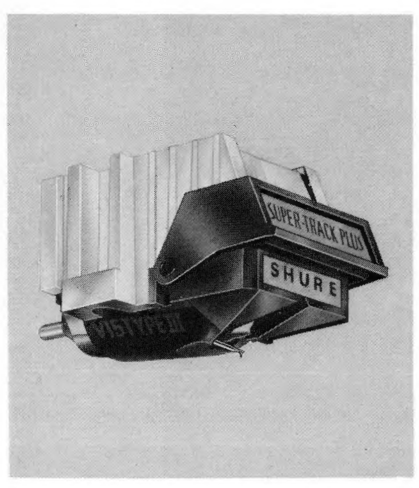
KENSONIC-SUPERLATIVE

für feinste Nuancen - für gewaltige Dynamik

Geräte, die von der Technik so aufwendig sind, daß Messgeräte versagen . . . nicht aber das menschliche Ohr . . .

Accuphase Kensonic Laboratory — BOYD & HAAS 5 KÖLN / 1170 WIEN

"Trackability"



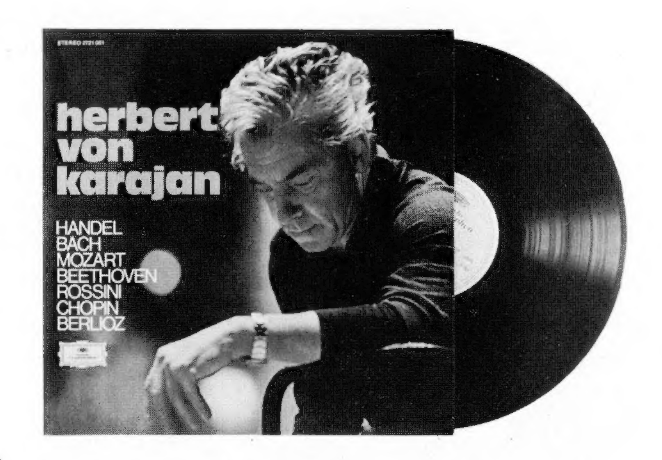
Was passiert, wenn eine Modelleisenbahn zu schnell in eine enge Kurve fährt? Der Zug entgleist. Der wilde „Rillen-Slalom" heutiger Schallplatten stellt jedoch an den Tonabnehmer weit größere Anforderungen. Für präzise Intonation, vollen dynamischen Bereich und optimalen Fremdspannungsabstand ist bei vielen Schallplatten die Aussteuerung so groß, daß auch gute herkömmliche Tonabnehmer den Kontakt mit der Plattenrille verlieren. Der Abtaststift „entgleist". Ein Kontaktverlust entsteht besonders bei schwer wiederzugebenden Instrumenten mit kurzzeitigen Impulsen, wie Klavier, Cembalo, Becken, Trommel und Glockenspiel. (Eine Erhöhung der Auflagekraft könnte vielleicht den Abtaststift in die Plattenrille zwingen, würde aber die Tonrillen ruinieren).

Nur Shure-Tonabnehmer der Trackability-Serie besitzen maximale Abtastfähigkeit. Sie tasten alle Tonrillen heutiger Schallplatten bei einer plattenschonenden Auflagekraft von weniger als 1 p sauber ab. Eingehende Tests und unabhängige Experten bestätigen: Alle Schallplatten - alt oder neu - klingen mit Shure Tonabnehmern Super-Track® (V 15-III) oder Hi-Track® (Serie M 91) hörbar besser. Um ganz sicher zu sein, sollten Sie daher für Ihren Plattenspieler einen Shure Tonabnehmer verlangen.

SHURE®

Shure Vertretungen: Deutschland: Sonetic Tontechnik GmbH, 6236 Eschborn (Taunus), Frankfurter Allee 19-21; Schweiz: Telion AG, 8047 Zürich, Albisriederstr. 232; Österreich: H. Lurf, Wien 1, Reichsratsstr. 17; Niederlande: Tempofoon, Tilburg; Dänemark: Elton, Dr. Olgasvej 20-22, Kopenhagen.

Er hört Musik über AR-Lautsprecher



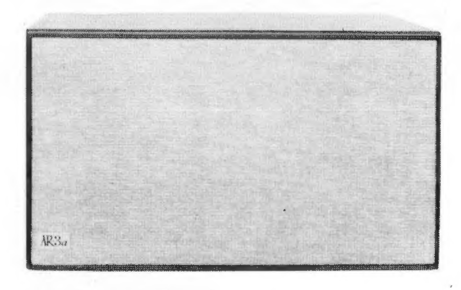
Viele weltberühmte Musiker zollen heute AR-Lautsprechern ihr höchstmögliches Kompliment. Sie hören sie in ihren Heimen.

Herbert von Karajan, der hervorragende Orchester in der ganzen Welt dirigiert, benutzt sie in seinem Haus in St. Moritz und auch in seinem Apartement in New York. Die Dirigenten Arthur Fiedler, Karl Böhm und der Bariton Dietrich Fischer-Dieskau tun es ebenfalls. Ebenso haben sich der Jazz-Trompeter Miles Davis und die Sängerin Judy Collins für AR-Lautsprecher entschieden.

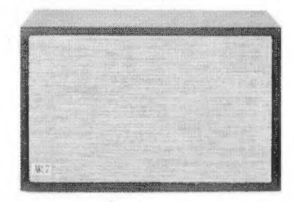
Bedenken Sie, der Zweck eines guten Lautsprechersystems ist es, Musik in ihrer ganzen Naturtreue zu hören und die Lautsprecher dabei zu vergessen.

Machen Sie einen Test – noch diese Woche. Wir bieten Ihnen einen Lautsprecher mit 5 Jahren Garantie, den gleichen, den Herbert von Karajan besitzt.

AR-3a Herbert von Karajan entschied sich für ihn.



AR-7 der kleine Bruder.



Wir senden Ihnen gern die Informationsschrift:
Wie man Musik aus Lautsprechern hört und die Lautsprecher dabei vergißt.



A TELEDYNE COMPANY

Acoustic Research International
H. Teppler-HIFI-Vertriebs-KG
46 Dortmund – Hörde
Hüttenhospitalstrasse 1
Tel. 0231-464785

Das Amateur-Statut von SONY

Amateure erkennt man daran, daß sie mit einem geringeren Aufwand ein geringeres Ergebnis als Profis erzielen.

SONY-Amateure erkennt man daran, daß sie mit einem geringeren Aufwand ein Ergebnis erzielen, das von dem eines Profis kaum zu unterscheiden ist. Zum Beispiel mit dieser Tonband-Maschine:

Die TC-755 hat drei Motoren, Dual-Capstan-Antrieb, zwei Geschwindigkeiten: 19 + 9,5 cm/s., leichtgängige Tipptasten mit elektronischer Verriegelung gegen Fehlbedienung, Spulen bis zu 26,5 cm Durchmesser, F & F-Ferrit-Tonköpfe, Wahlschalter für Bandsorten, Schalter für vorprogrammierte Aufnahme, hochwertige, rauscharme Vorverstärker und Vormagnetisierung mit FET-Transistoren.

Die gleiche Maschine ist als TC-756 für 2-Spur-Betrieb mit den Geschwindigkeiten 19 und 38 cm/s. lieferbar.

Wer gegen diese Bestimmungen des SONY Amateur-Statuts verstößt, braucht keine Ahndung zu fürchten. Höchstens ein schlechteres Hör-Erlebnis.

SONY®

Wegbereiter für die audio-visuelle Zukunft.

SONY GmbH, 5 Köln 30, Mathias-Bruggen-Str. 70/72



Einiges über Filmmusik

Der Film ist die jüngste der künstlerischen Gattungen, ein Medium, das von seinen technischen Voraussetzungen nicht zu trennen ist. Darin ist er in mancher Hinsicht durchaus mit dem Jazz zu vergleichen, der sich ja ebenfalls um die Jahrhundertwende entwikkelte. Der Jazz – als improvisierte Musik – verdankte Etablierung und Verbreitung zum nicht geringen Teil der Schallplatte, die es ermöglichte, das Spiel der Musiker zu konservieren. Aber die ausschließlich improvisierte Musik war in den außereuropäischen Kulturkreisen ja durchaus die Regel – und insofern ist der Jazz, auch wenn verschiedenartige musikalische Strömungen in ihm zusammengefaßt erschienen, eigentlich nichts grundsätzlich Neues gewesen.

Beim Film ist dies anders. Denn sein Aufstieg als Kunstform ist von seinen technischen Voraussetzungen nicht loszulösen. Und dies gilt sowohl für seine Produktion als auch für seine Reproduktion und Rezeption. Vor allem zielte der Film – und darin unterscheidet er sich beträchtlich von den traditionellen theatralischen Formen – auf die Massen-Basis. Die auratische Komponente klerikaler und feudaler Hoch-Kultur haftete ihm nicht an – oder nur in geringem Maße. Filme sind Industrie-Produkte. Die für sie geleisteten Investitionen müssen sich amortisieren. Dementsprechend ist der Massen-Konsum Voraussetzung der Herstellung. Zugleich aber bot der Film mit seinen Möglichkeiten suggestiver Bild-Kompositionen, irrealer Szenen, zeitlicher Dynamisierung und Massen-Aktionen – auch in weitläufigen Extérieurs – erhebliche Mittel zur Beeinflussung eines riesigen Publikums: im Guten wie auch in Schlechten. Als Vehikel politischer Propaganda und Agitation hatte der Film eminent bedeutende Funktion. Diese wurde noch erheblich gesteigert, als gegen Ende der zwanziger Jahre der Tonfilm aufkam, an dessen rascher Entwicklung die Elektroindustrie technologischen Anteil und ökonomisches Interesse hatte. Diese These Walter Benja-







mins („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit") liefert übrigens ein zusätzliches Motiv für die Tatsache, daß sich der Tonfilm in den westlichen Ländern wesentlich schneller etablierte als in der Sowjet-Union, wo man bis in die Mitte der dreißiger Jahre noch am Stummfilm festhielt. Die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm ist weitaus mehr als eine nur quantitative Anreicherung der Gattung gewesen.

VOM SEHEN UND HÖREN

Stummen Film hat es nicht gegeben

Doch einen tatsächlich völlig stummen, ton- und sprachlosen Film hat es eigentlich nicht gegeben. Gerade die Stummfilmgeschichte erscheint uns heute doch schon als entschieden perspektivenreicher als noch vor zehn Jahren. 1926 schrieb der russische Literaturwissenschaftler Boris Eichenbaum: „Es ist verkehrt, den Film ‚stumm' zu nennen. Die Erfindung der Filmkamera ermöglichte die Ausschließung des hörbaren Wortes und, im Zusammenhang damit, die Umordnung der anderen Elemente. Eher darf man sagen, daß der Filmzuschauer gleichsam als taub vorausgesetzt wird, zumindest als worttaub; die Rolle des Wortes wird dadurch aber nicht vernichtet, sondern nur auf eine andere Ebene transponiert. Sofern sich die Filmkunst nicht im Photogenen erschöpft, ist sie eine Bedeutungskunst, eine ‚sprachliche' Kunst. Das drückt sich in dem Phänomen aus, das ich die innere Rede des Zuschauers genannt habe, und außerdem in den Zwischentiteln". „Außerdem wurde zu den ‚Stummfilmen' fast stets, sei es von einem bisweilen sogar großen symphonischen Orchester, sei es vom mittlerweile geradezu legendär anmutenden Kino-Pianisten eine dem Ablauf des Films mehr oder minder adäquat entsprechende Begleitmusik gespielt, wobei die Komponisten und Kapellmeister regelrechte Kataloge mit passenden Musiknummern bereithielten (Sieben neutrale Liebesszenen, sieben pathetische Liebesthemen, sieben dramatische Misteriosos, sechs charakteristische Agitatos und ähnliche melodramatisch dräuende Titel finden sich in den einschlägigen Listen massenhaft). Diese musikalischen Untermalungen wurden übrigens schon bald auf Schallplatten geliefert, die einen Durchmesser von einem Meter hatten und übrigens von innen nach außen ab-

Oben: Henry Fonda, Claudia Cardinale und Charles Bronson in dem Farbwestern „Spiel mir das Lied vom Tod"

Mitte: Claudia Cardinale in „Spiel mir das Lied vom Tod" (Regie: Sergio Leone)

Unten: Aus dem Visconti-Film „Tod in Venedig" mit Dirk Bogarde

Gibt es überhaupt eine Grenze, zwischen Stereo- und Quadrophonie?

Kennzeichen einer lebendigen Musikdarbietung ist die Verteilung der Schallenergie. Messungen in repräsentativen Konzertsälen ergaben, daß den Zuhörer nur rund 11% der Schallenergie direkt erreichen. Ca. 89% dagegen erreichen unsere Ohren auf indirektem Wege durch Reflektionen über Wände, Decke und Boden des Konzertsaals.

Diese, so charakteristische Schallverteilung ist mit direkt abstrahlenden Boxen bei stereophonischer Wiedergabe nicht möglich.

Die Quadrophonie versucht diesen Nachteil durch zwei zusätzliche Lautsprecher auszugleichen. Am besten eignet sich hier nach Meinung der Fachleute das diskrete Verfahren. Es sei das einzige, echte 4-Kanal-System. Doch weder die Rundfunkanstalten noch die Schallplatten- bzw. Cassettenindustrie arbeiten nach diesem Verfahren.

Nun, es gibt Quadrophonie, und es gibt BOSE. Das BOSE 901 Direct/Reflecting Lautsprechersystem verteilt die Schallenergie im Wohnraum im gleichen Verhältnis wie im Konzertsaal: 11% direkt, 89% indirekt.

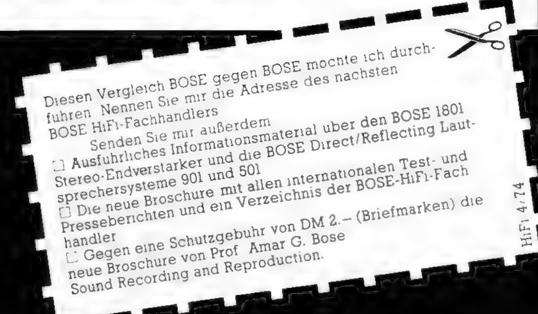
Und noch gesteigert wird die räumliche Wahrnehmung durch Parallelschalten eines zweiten Paares BOSE 901. In einem Maße, wie sie für stereophone Wiedergabe bislang nicht für möglich gehalten wurde.

Beschreiben läßt sich dieser Eindruck nicht - man muß ihn gehört haben.

Selbst überzeugte Quadrophonieanhänger waren nicht mehr imstande, die Grenze zwischen Stereo- und Quadrophonie zu ziehen.

BOSE

BOSE EUROPA GmbH
6 Frankfurt/M., Ginnheimer Str. 41
Telefon (06 11) 70 80 62



gespielt wurden. Hinter den heute oft kurios wirkenden Titeln dieser Stücke verbergen sich Relikte der barocken Affektenlehre: Vorstellungen von einem ein für allemal fixierbaren Kanon menschlicher Stimmungen, Empfindungen, Leidenschaften, glücklicher oder unheilvoller Situationen, denen analog stereotype musikalische Charaktere entsprechen. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß die Stummfilme keineswegs nur schwarz-weiß waren. Gerade in Amerika war man schon vor 1920 dazu übergegangen, verschieden koloriertes Filmmaterial (rötlich für leidenschaftliche Szenen, bläulich für ruhige Nacht-Tableaus) zu verwenden oder die Streifen nachträglich zu kolorieren. Auch wurden sogar schon um die Jahrhundertwende regelrecht Musikfilme produziert, in einer Form, die sich im Grunde von heutigen playback-Praktiken nicht allzusehr unterschied: indem man posierende Opernstars in bestimmten Szenen (etwa aus „Rigoletto" oder der „Lustigen Witwe") abfilmte, die Stimme jedoch von der Schallplatte ertönen ließ. Einer der ersten Filme mit theatralisch-künstlerischem Anspruch entstand 1908 in Frankreich: „Die Ermordung des Herzogs von Guise". Die Begleitmusik schrieb kein Geringerer als Camille Saint-Saëns.

Film und Revolution

In den verschiedenen Ländern entwickelten sich recht divergente Arten des Stummfilms. So wurden für Amerika zwei Sparten typisch, deren bis heute berühmt gebliebene die Slapstick-Comedy gewesen ist, die ihren Erfolg so ingeniösen Komikern wie Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd und Laurel and Hardy verdankte – ihre spezifischen grotesk-überdrehten Effekte jedoch teilweise auch der Tatsache, daß sie oft zu schnell abgespielt wurden. Fast wichtiger für die Entwicklung der Filmkunst aber war der amerikanische Pionier-Regisseur David Wark Griffith, der die ersten perfekt-suggestiven Massenszenen drehte und als Erster die eminenten Möglichkeiten der Schnittechnik (Montage) erkannte und effektiv nutzte – zugleich aber auch das Medium im Sinne moralisierender Massenbeeinflussung eingesetzt wissen wollte. Lenin war von der Streik-Episode in Griffith' aus vier ineinander verflochtenen und in ganz verschiedenen historischen Epochen spielenden Monumental-Film „Intolerance" (1916) so beeindruckt, daß er sie eigens in die revolutionäre Sowjetunion importieren ließ. Der prominenteste Vertreter des revolutionären sowjetischen Stummfilm, Sergei Eisenstein, hat davon viel gelernt.

Für Eisenstein und die anderen sowjetischen Regisseure wie Pudowkin, Wertow, Kuleschow, Ermler, Kosintzew und Trauberg (zu deren Film „Das neue Babylon", 1929, der junge Schostakowitsch die Musik schrieb) war es selbstverständlich, daß der neue russische Film revolutionärer Agitationsfilm war. Dies galt jedoch nicht nur für die revolutionären Inhalte, sondern auch für die formale Dimension: eine regelrechte Revolutionierung des Sehens. Man konnte sich dabei auf eine Formulierung von Marx („Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie") berufen: „Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andere Produkt – schafft ein kunstinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand". Fast wichtiger als das Drehen wurde immer mehr die verfremdende Montage, die alles mit allem kombinierbar und konfrontierbar werden ließ, wobei freilich die agitatorische Perspektive die zentrale dramaturgische Direktive lieferte. Wertows („Kino-Auge") „Mann mit der Kamera" wurde zum kaleidoskopischen Katechismus der Aufnahme- und Schnitt-Möglichkeiten. Kuleschow wurde zum Theoretiker der Montage. Seine Lehre („Kuleschow-Effekt") besagte, daß die einzelne Bildeinstellung im Ausdruck quasi neutral sei, ihren dynamischen Charakter nur durch die jeweilige Umgebung erhielten. Dementsprechend können etwa ein neutraler Gesichtsausdruck je nach dem Montagezusammenhang ernst oder heiter wirken. An diesem Prinzip einer dialektischen Bild-Kontrapunktik haben Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow auch in ihrem „Manifest zum Tonfilm" (1928) festgehalten: „Nur eine kontrapunktische Verwendung des Tons in Beziehung zum visuellen Montage-Bestandteil wird neue Möglichkeiten der Montage-Entwicklung und Montage-Perfektion erlauben.

Die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muß auf seine deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden. Nur eine solche Operation kann die notwendige Korrektheit herbeiführen, die später zur Schaffung eines orchestralen Kontrapunktes visueller und akustischer Bilder führen wird. „Die politische Ästhetik der russischen Film-Avantgardisten stand in ihren Techniken dem westlichen Surrealismus nahe. In den dreißiger Jahren erlahmte in der Sowjetunion der revolutionäre Elan und die Parteibürokratie verfestigte sich zum allgewaltigen Apparat, dem gesellschaftlich-politische und künstlerische Neuerungen zum Opfer fielen. Auch Eisenstein blieben harte Vorwürfe nicht erspart. Man wandte gegen seine Montagefilme ein, sie seien zu experimentell-phantastisch, würden die Betrachter eher verwirren als gezielt aktivieren, und seine Schnittwechsel, die beispielsweise Kapitalisten, Generäle und Popen mit Tierköpfen konfrontierten, hätten bloß karrikierenden Effekt, der die Gefährlichkeit des Klassenfeindes unangebracht unterspielen würde. Die Doktrin des „Sozialistischen Realismus" mit seinen Forderungen nach episch-klaren Freund-Feind-Frontenlapidargeradlinigen Handlungsverläufen und schließlich strahlend-triumphierenden Helden gewann die Überhand. Eisenstein gelobte Besserung, und drehte 1938 „Alexander Newsky", ein großangelegtes, bei aller plakativen Wirkung höchst raffiniert komponiertes realistisches Epos über den Sieg des russischen Fürsten Alexander Newsky über ein deutsches Ordensritter-Heer auf dem zugefrorenen Peipus-See – eine vorwegnehmende Vorbereitung auf den zu erwartenden „Großen vaterländischen Krieg". Die Musik zu diesem Tonfilm schrieb Prokofieff, der 1934 auch schon den Film „Leutnant Kiije" vertont hatte. Prokofieffs Musik, die auch als Kantate vorliegt, weist deutlich flächig-illustrative Züge auf, die kaum mehr auf Eisensteins Montage-Ideal verweisen, das dieser auch in den beiden Teilen von „Iwan der Schreckliche" immer wieder nachwirken ließ. Auch zu diesen Filmen schrieb Prokofieff markante Musik. Eisensteins Film „Que viva Mexico?" existiert leider nur in Fragmenten. Doch gehört gerade die Verwendung mexikanischer Volksmusik zu seinen faszinierenden Momenten.

Deutscher Expressionismus

Der deutsche Stummfilm war (trotz einiger markanter sozialkritischer Beispiele) hauptsächlich expressionistisch orientiert gewesen, und handelte, vor allem bei Fritz Lang („Mabuse"-Trilogie), nicht selten von dämonisch-horrorhaft übersteigerten Verbrecher-Diktatoren. Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer nannte denn auch sein Buch über den deutschen Stummfilm „Von Caligari bis Hitler". Er sah im expressionistischen Schreckens-Genre schon immer wieder das Wetterleuchten des Faschismus antizipiert. Die weitaus bedeutendste Stummfilm-Musik gilt gleichwohl einem imaginären Streifen: „Schönbergs ‚Begleitmusik zu einer Lichtspielszene'" („Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe"). Einer Anregung von Pierre Boulez folgend hat man das Orchesterstück (1929/30) bei der Nürnberger Aufführung von „Moses und Aron" sehr überzeugend als melodramatische Begleitmusik zu dem von Schönberg nicht komponierten dritten Akt verwendet. Kürzlich haben im Fernsehen drei Komponisten ihre Filmversionen zu Schönbergs Werk präsentiert. Jan. W. Morthenson montierte dabei Einstellungen aus Horror-Stummfilmen aneinander. Luc Ferrari registrierte die Antworten von Passanten auf die Frage „Kennen Sie Schönberg?". Und Jean-Marie Straub ließ einen Brief Schönbergs an den Maler Kandinsky verlesen, in dem dieser wegen einer antisemitischen Äußerung beschwörend auf kommendes Unheil hingewiesen wurde. Auch bei Alban Berg, in dessen „Wozzeck" man filmische Assoziationen entdecken kann, gibt es eine Film-Musik. Den dritten Akt seiner Oper „Lulu" hat er nicht mehr vollenden können: Lulu hat ihren Gatten Doktor Schön erschossen und sitzt im Gefängnis. Mittels eines waghalsig-komplizierten Täuschungsmanövers gelingt es, sie zu befreien und ihr zur Flucht nach Paris zu verhelfen. Diese Flucht wünschte sich Berg filmisch dargestellt. Als Begleitmusik fungiert ein kurzes und höchst turbulentes Ostinato.

Schönbergs abtrünniger Schüler Hanns Eisler knüpfte sowohl mit seinen Kompositionen als auch mit seinen theoretischen Überlegungen (in dem zusammen mit Adorno im amerikanischen Exil verfaßten Buch „Komposition für den Film") an Eisensteins Vorstellungen von der inneren Asynchronität und dem dialektisch-kontrapunktierenden Verhältnis von Bild und Ton an. Auch Brechts Theatertheorie mit ihrer Lehre vom „Verfremdungseffekt", der Nicht-Identität von Dargestelltem, Darstellung und Darstellenden, führt in analoge Regionen. 1931 drehte Slatan Dudow nach einem Drehbuch Brechts den Film „Kuhle Wampe", zu dem Eisler die Musik schrieb, deren berühmtester Teil das „Solidaritätslied" wurde, das auch heute noch geradezu überrumpelnd wirkt. Doch in den anderen Partien weist Eislers Musik einen alles bloß illustrierende oder emotional Verstärkende strikt meidenden Tonfall auf und setzt kühle Kontrapunkte zu Handlung und Bildfolgen. Eisler hat mehrfach – auch in der Sowjetunion – mit dem holländischen Dokumentarfilmer Joris Ivens zusammengearbeitet, der 1929 einen Stummfilm über Am-



Szene aus dem Stanley-Kubrick-Film „Uhrwerk Orange“

sterdam im Regen drehte. Zu diesem schrieb Eisler 1940 seine zwölftönigen Variationen „Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben“, sublim-transparente Kontrapunktierungen im Sinne gelöster Ernsthaftigkeit, wie sie Brechts Forderung entsprach, mit Anstand, und ohne Larmoyanz, traurig zu sein. Auch zu Alain Resnais' Dokumentarfilm über die nationalsozialistischen Konzentrationslager „Bei Nacht und Nebel“, hat Eisler die Musik geschrieben. Ihre Intensität resultiert aus der Reserve gegenüber aufgesetztem Pathos.

Musik-Trips in Disneyland

Für die großen amerikanischen Stummfilm-Komiker brachte der Tonfilm Probleme. Sie mußten sprechen lernen und ihre Grotesken auch vom Text her motivieren – was zur Revision mancher Slapstick-Gag-Praktiken führte. Chaplin hat denn auch in seinen ersten Tonfilmen „Lichter der Großstadt“ und „Moderne Zeiten“ Sprache nur als karrikierend-denunzierendes Versatzstück (Festredner-Gebrabbel, Generaldirektoren-Kommandos) eingesetzt. Erst in „Der große Diktator“ spricht Chaplin. Doch die Musik zu seinen Filmen hat er selber komponiert. Bei der zu „Monsieur Verdoux“ (1947) hat ihm übrigens Eisler geholfen.

Die überdrehten Aktionen der Stummfilmzeit wurden bewahrt und noch irrsinnig übersteigert in den Zeichentrickfilmen. Hinzu kamen Einflüsse des deutschen abstrahierenden Animationsfilms mit musikalischer Komponente (Fischinger). Beide Tendenzen hat Walt Disney ingeniös zusammengefaßt: Im „Skeleton Dance“ (Saint-Saens), in „Mikkey Mouse als Dirigent“ (Rossini) und 1940 in seinem Hauptwerk „Fantasia“, einer förmlich explodierenden Orgie phantastischer Farb- und Form-Prozesse, mit denen Disney manche Halluzinationen des LSD-Rausches vorweggenommen hat. Das heutige Interesse an psychedelisch-multimedialer Kunst, vor allem innerhalb der Drogen-Subkultur, hat den Blick erneut auf „Fantasia“ gelenkt und Bewunderung für Disneys visuelle Phantasie erweckt, der Kompositionen wie Bachs d-moll-Orgeltoccata (in der Instrumentation Stokowksis, der mit seinem Philadelphia Orchestra erheblichen Anteil am Zustandekommen des Films hatte), Tschaikowskys „Blumenwalzer“, Dukas „Zauberlehrling“, Ponchiellis „Stundentanz“, Beethovens „Pastorale“, Schuberts „Ave Maria“ nur als Vehikel dienten. Sich darüber groß noch zu empören, erscheint heute einigermaßen müßig. Strawinskys „Sacre du printemps“ regte Disney und seine Zeichner-Kolonne zu frappierenden Umwelt-Phantasien – mit Sauriern, die miteinander kämpfen, durch Wüsten ziehen und verenden – an, Bildern, deren Suggestivität man sich schwer entziehen kann. Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge“ gestaltete der Film als höllisches Pandämonium, bei dem wie bei einer Art Vulkanausbruch Teufel und Oberteufel aus der Bergspitze herauswuchern. Manche der abstrahierenden Momente aus „Fantasia“, wie auch die verwirrenden Schnittfolgen Werto, haben die Praktiken des, vor allem amerikanischen Undergroundfilms mitbestimmt, der jedoch seine provozierende Funktion verloren hat, und dessen Techniken schon lange in den Werbe-Spots ausgeschlachtet werden.

Musikfilme – Filmmusiken

„Fantasia“ gilt mittlerweile als der geradezu klassische Musikfilm. In dieses Genre gehören Opern-Verfilmungen, Film- und Fernseh-Adaptionen konzertanter Werke (wobei der Bogen vom blanken Ab-Photographieren über Karajansches Kunstgewerbe bis zu den experimentell-eigenständigen Arbeiten Klaus Lindemanns reicht), die zahlreichen, meist unsäglich sentimental dramatisierten Komponisten-Storys, aber auch Komponisten- und Interpreten-Porträts mehr informativer Art. Hinzu kommen die amerikanischen Film-Musicals.

In deren Umfeld gehören auch ein wenig die Filme der „Marx-Brothers“, die die Nachfolge der großen Stummfilmkomiker angetreten haben, wobei die Wortwitz-Kaskaden Grouchos, das Harfenspiel des stummen (!) Harpo und das Klavierspiel Chicos sich bisweilen bis zur akustischen Stereotypie eines Charakter-Trios steigern. Der vielleicht beste Film der „Marx-Brothers“ „A Night in the Opera“ („Skandal in der Oper“) ist wohl die brillanteste und destruktivste Satire auf die Institution Oper. Sowohl die Ära des Stummfilms wie die des Tonfilms förderten die Entwicklung der spezifischen kompositorischen Branche Filmmusik. Vor allem Komponisten des Unterhaltungsmetiers fanden hier denn auch ausgiebig Gelegenheit, teils beiläufig-plätschernde Illustrationen, teils melodramatisch dräuende orchestrale Backgrounds beizusteuern: Kompositionen, die stets den Anschein erweckten, genau zur jeweiligen Szene zu passen, und doch beliebig austauschbar waren. Als ausgezeichnete Filmmusik aus den frühen dreißiger Jahren sei die zu „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ von Ka-


TRANSONIC LIFE TL
Die neue ehrliche Boxen-Marke.
Jeder Musikfreund wird die neuen 4 Transonic life TL HiFi-Boxen als ein besonderes Ereignis begrüßen. Diese HiFi-Boxen können sich im Klangvolumen mit weitaus teureren Boxen messen.
Die Arbeit eines erfahrenen HiFi-Spezialisten-Teams – in Cooperation mit Wissenschaftlern, Musikliebhabern und Fachhändlern – brachte das Ergebnis: HiFi-Boxen, bei denen wir es uns leisten können, 5 Jahre Garantie zu geben. HiFi-Boxen von außerordentlich hoher Belastbarkeit trotz erstaunlich geringer Gehäusegrößen.
Der Fachhandel muß ja sagen zu dieser neuen Boxen-Marke. Erstklassige Fachurteile. Eine gute Verarbeitung. Ein überraschendes Preis-/Leistungsverhältnis. 5 Jahre Garantie! Dazu die Gewißheit, dem Kunden Boxen anbieten zu können, mit denen er Musik wirklich erleben kann: Transonic life TL Boxen.
Dauer-Musikbelastbarkeit.
TL 100
25/35 Watt
TL 200
35/50 Watt
TL 300
50/70 Watt
TL 400
60/80 Watt
Ehrlich währt am längsten.
5 Jahre Garantie!
Coupon:
Ausschneiden, auf Postkarte kleben und ab die Post an:
Intermarket HiFi Electronics
Herstellung + Vertrieb
2000 Hamburg 1
Wandalenweg 20
Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich den Transonic life TL-Prospekt.
Name
Ort
Straße
HFS 2

rol Rathaus hervorgehoben. In Frankreich haben auf diesem Terrain vor allem Maurice Jaubert, Georges Auric, Georges Delerue und neuerdings Pierre Jansen, der die Musik zu den Filmen Claude Chabrols schreibt, Renommé erworben als Meister einer atmosphärisch immerhin präsenten Musik, die man gleichwohl nur eher unterschwellig überhaupt wahrnimmt. Nach dem zweiten Weltkrieg hat vor allem in Polen eine außerordentlich starke und qualitativ bedeutende Film-Produktion eingesetzt. Die polnischen Komponisten haben sich nahezu ausnahmslos stark an ihr beteiligt. Ihre Kompositionen haben sicher auch mit zum Erfolg der Filme beigetragen. Diese Erfahrungen mit dem anderen Medium haben aber vielleicht auch dazu beigetragen, daß die polnische Avantgarde-Musik eine Zeitlang fast ausschließlich auf äußerste klangfarbliche Plastizität zielte. Hans Werner Henze hat die Musik zu Resnais' „Muriel" und Schlöndorffs „Törless" geschrieben.

Musikalischer „Kuleschow-Effekt"

Seit dem Aufkommen des Films, also seit einem dreiviertel Jahrhundert wird auch über das Verhältnis zwischen Film und Musik mehr oder minder gründlich reflektiert. Die verschiedenen Theoretiker (Eisenstein, Kracauer, Eisler und Adorno, die polnische Musikologin Zofia Lissa) sind dabei – über manche sonstigen Divergenzen hinaus – sich darüber einig geworden, daß eine nur atmosphärisch illustrierende oder dramatisch steigerungsträchtige Musik im Sinne einer unterstützenden Verdopplung des Leinwandgeschehens abzulehnen sei. Doch fragt es sich in diesem Zusammenhang, ob es nicht etwas ähnliches wie einen filmisch-musikalischen „Kuleschow-Effekt" gibt, ob Musik – oder zumindest der Hörer im Film – die, vielleicht sogar fatale, Fähigkeit hat, sich chamäleonartig an das Filmgeschehen anzugleichen. Bei einer Vorführung von Robert Wienes Horror-Stummfilm „Orlacs Hände" (ein Pianist verliert bei einem Unfall seine Hände. Ihm werden die eines Massenmörders transplantiert, dessen Taten er nun wahnhaft glaubt, weiterführen zu müssen) ertönte als Begleitmusik Rachmaninows drittes Klavierkonzert, dessen stimmungsmäßiggestische Verläufe en gros wie en detail haargenau auf die emotionalen Spannungskurven des Films abgestimmt schienen, so als sei dieser quasi Rachmaninows Komposition nachgestaltet worden. (Einen ähnlichen Fall gibt es neuerdings: Eisenstein hat einige Sequenzen in „Alexander Newsky" verlängert, um Prokofieffs Musik nicht kürzen zu müssen.) Doch hatte man mehr zufällig auf diese Platte zurückgegriffen. Die exakte Bestimmung des inneren dramaturgischen Zusammenhangs von Film und Musik bleibt demnach schwierig.

Eines der freilich überragenden Beispiele für die dramaturgisch optimal sinnvolle und präzise Verwendung von Musik findet sich im frühen Tonfilm „M" von Fritz Lang. Ein Kindermörder hat die zwangshafte Angewohnheit, ein Thema aus Griegs „Peer Gynt"-Musik zu pfeifen. Wenn die Melodie wieder auftaucht, weiß der Zuschauer, daß wieder ein Kind umgebracht worden ist. Ein blinder (!) Bettler erkennt denn auch schließlich den Mörder an seinem Pfeifen.

Fragmente aus der musikalischen Tradition haben in der Filmmusik immer wieder eine große Rolle gespielt. Dagegen haben Eisler und Adorno unterm doppelten Aspekt polemisiert, dem des gleichsam symbolisch Personen oder Handlungsmomente annoncierenden Leitmotivs und dem der „Stock Music": des geplünderten Fundus klassisch-romantischer Musik, dessen ohnehin schon musikbetrieblich entsprechend zugerichtete Bestandteile (Mondscheinsonate, Schicksalssymphonie, Hochzeitsmarsch, Brautchor, etc.) für entsprechende Situationen herhalten mußten. Freilich kommt es auch hier in erster Linie auf die ingeniöse Montage an. Wenn Bunuel in seinen beiden zusammen mit Dali produzierten Filme „Un chien andalou" und „L'Age d'or" auch dem späteren mexikanischen Streifen „Abgründe der Leidenschaft" Wagners „Tristan" mehrfach und intensiv zitiert, um die alle gesellschaftlichen Konventionen sprengenden Kräfte erotischer Passion zu verdeutlichen, so gewinnt dies im Kontext des Films einen das bloß Zitathafte übersteigenden Bekenntnischarakter. Und wenn in Adnrzej Wajdas „Asche und Diamant" bei der in trunkener Auflösung endenden Siegesfeier Chopins A-Dur-Polonaise polytonal dissoziiert erklingt, so verweist dies eindeutig auf den nahen gräßlichen Schluß. Musik gewinnt da für den Filmverlauf akzellerierende Kraft. Das Gegenteil findet sich in Bunuels „Viridiana". Bettler feiern in einem Landhaus eine Orgie und konfigurieren sich dabei nach dem Vorbild von Leonardo da Vincis „Abendmahl". Zu dieser durchaus blasphemischen Szene erklingt Händels „Messias"-Hallelujah, das nun aber auch schäbig und provokativ klingt. In Bergmanns „Schweigen" wird die 25. g-moll-Variation von Bachs Goldberg-Variationen zum klingenden Kryptogramm desperater Einsamkeit, in Louis Malles „Die Liebenden" das Thema der d-moll-Variationen aus Brahms B-Dur-Sextett zum Symbolklang einer die Umwelt vergessenden Liebe. Und wenn Robert Bresson in „Monchette" Monteverdi, in „Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen" Mozart, in „Zum Beispiel Balthasar" Schubert anklingen läßt, so wird dies zum metamusikalischen Ausdruck metaphysischer Desolatheit. Mit konventionellgefälligem Zitieren hat dies nichts zu tun.

Die Musik als Star: der Film auf der Platte

Zu den Tendenzen des Films der sechziger Jahre gehört das Zurücktreten des Stars. In den avancierten Filmen dominieren die Regisseure; bei den kommerziellen Massenprodukten sind die Protagonisten völlig austauschbar.

Stars, deren Photos die Fans zuhause fetischistisch bewundern, gibt es heute kaum mehr. Damit haben aber auch die Filme ein individualisiertes Identifikations-Objekt verloren. Ein wenig von dieser alten Fetisch-Funktion dürfte mittlerweile in manchen Fällen schon fast der Musik zugekommen sein, die sich auf der Platte nach Hause tragen läßt. Klassisch-romantische Musik hat dabei sowohl eine Stimulans- als auch eine Surrogat-Rolle übernommen. Sie wird zum Leitklang für einen ganzen Film.

Eines der markantesten Beispiele hierfür ist Agnes Vardas „Le Bonheur" gewesen, eine keineswegs glücklich verlaufende Dreiecksgeschichte, die jedoch so präsentiert wird, als spiele sie in der tatsächlich und unstreitig besten aller möglichen Welten. Als immer wieder angespielter Heile-Welt-Klang fungiert Mozarts Klarinettenquintett. Noch gravierender ist dies Verfahren in Bo Widerbergs „Elvira Madigan", der im Doppelselbstmord endenden Geschichte von der Flucht eines Liebespaars, die unendlich behutsam in traumhaften Farb-Tableaus abläuft. Musikalische Basis dieses „Schöner Sterben"-Films ist das häufig wiederholte Andante aus Mozarts C-dur-Klavierkonzert KV 467, das so regelrecht zum „Elvira Madigan"-Konzert und damit zum Platten-Hit wurde.

In Stanley Kubricks „2001" „Odyssee im Weltraum" geht es um eine Weltraum-Expedition, die Auskunft darüber verschaffen soll, ob es auch außerhalb der Erde intelligente Wesen gibt, für deren Existenz man einen Anhaltspunkt gefunden hat: in Gestalt eines auf einem Planeten aufgefundenen musikausstrahlenden Monolithen. Im Film steht dieser auch für den Anfang der Menschheit. Affenmenschen werden durch ihn zur Erfindung von Werkzeug und Waffe inspiriert. Als Musik für diese Szene ertönt der Beginn von Strauss' „Also sprach Zarathustra". Der Monolith gibt Ligetis „Requiem" von sich, und der Flug des Raumschiffes wird vom Strauss-Walzer „An der schönen blauen Donau" begleitet. Doch der unfehlbare Bord-Computer Hal versagt und der übriggebliebene Kosmonaut gerät in einen Raum-Zeit-Strudel, der ihn durch psychedelisch-feurige Galaxien rasen, altern – und zugleich in die eigene Vergangenheit regredieren läßt, in der er sich zum Schluß sogar selber begegnet. Als Musik für diesen faszinierenden Horror-Trip hat Kubrick Ligetis „Atmosphères" verwendet. In seinem nächsten Science Fiction-Film „Uhrwerk Orange" spielen eine Rossini-Ouvertüre und vor allem das Scherzo der Beethovenschen „Neunten" makaber-brutale Schocker-Rollen.

Für die Nostalgiewelle stehen unter anderem die Filme Lucchino Viscontis. Vor allem „Tod in Venedig" hat die Schallplatten-Mahler-Welle noch einmal aufbranden lassen, wobei das Adagietto der „Fünften" fast fatale pars pro toto-Funktion übernommen hat. Von hier ist der Weg zur „Love Story" samt ihrer Leitmelodie nicht gar so weit mehr. Auch wenn Viscontis Geschmack – wie auch in „Die Verdammten" und „Ludwig II.!" – stets erlesen wirkt.

Stummfilm-Oper: der Italo-Western

Der klassische amerikanische „Western" ist auch als „Pferde-Oper" bezeichnet worden. Der zum Teil eminent brutalisierte Italo-Western hat, obwohl seine Blütezeit vorbei ist, seine eigene Ästhetik entwickelt, zu der auch der Kontrast zwischen blutrünstigem Aktionismus und elegischem Stillstand gehört. Viele der Italo-Western – zumindest artifizieller Machart – enthalten immer wieder ausgedehnte stumme Partien, besonders an Anfang und Ende. Endlos weite Landschaften und trostlose Gesichter in Großaufnahme wie auch die Ritte der Killer und Rächer werden mit einer musikalischen Aura umgeben, deren Faszination immerhin so groß ist, daß sie an der des gesamten Genres konstitutiven Anteil hat.

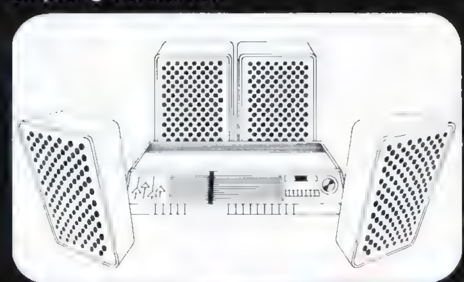
Dies verdankt der Italo-Western hauptsächlich den Soundtracks von Ennio Morricone. Morricone gehört als Komponist zur italienischen Moderne; und als Trompeter spielte er im Avantgarde-Improvisations-Ensemble

Das ist das Schönste, was Loewe allen anspruchsvollen Stereofreunden bieten kann: Hi-Fi-Stereo und Quadrosound.

Hi-Fi-Stereo-Receiver* Loewe ST 20 sensotronic im »line 2001«-Look.

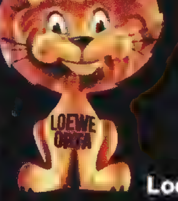
Loewe hat jetzt einen ganz neuen Hi-Fi-Stereo-Receiver entwickelt: den Loewe ST 20 sensotronic.
Dieses Spitzengerät bietet alles, was die Technik heute auf dem Sektor Hi-Fi-Stereo möglich macht. Und schon die Anschlußmöglichkeit zum perfekten Hör-Erlebnis von morgen (Quadrophonie).
Der Loewe ST 20 sensotronic übertrifft sämtliche Anforderungen der Hi-Fi-Norm DIN 45500. Skala und Zeiger werden erst nach dem Einschalten des Gerätes sichtbar (Black-out-Skala). Der UKW-Bereich ist mit Berührungssensoren ausgestattet. Der berührte Sensor leuchtet. 7 UKW-Sender sind vorprogrammierbar. Zusätzliche Anschlußmöglichkeiten für 2 Kopfhörer und zukünftigen Quadrophonie-Decoder und Quadrophonie-Verstärker.
Deshalb ein Loewe.

* Empfang-Verstärker



Technische Einzelheiten: (gekürzt)
2 x 35 W Musik (2 x 25 W Sinus), Gesamtklirrfaktor unter 0,5%, Raumhall (Quadrosound/ Doppel-Stereo) – TA, TB-, Mono-, Rumpel-, Scratch-, Contour/Linear- und AFC-Taste, UKW, KW1 (7–15,6 MHz), KW2 (5,94–6,25 MHz; gespreiztes 49-m-Band), MW, LW, UKW-Sender mit 7 (8) Berührungssensoren bedien- und speicherbar, 6 IC's, 44 Transistoren, 37 Dioden, 2 Gleichrichter.
Gehäuse: Schleiflack weiß oder graphitfarben mit Metallicseitenteilen.
Besonders geeignete Stereo-Konzertboxen zum ST 20 sensotronic z. B. Loewe LO 26. Für Quadrosound 2 x LO 26 (Hi-Fi-DIN 45500) und 2 x LO 17.



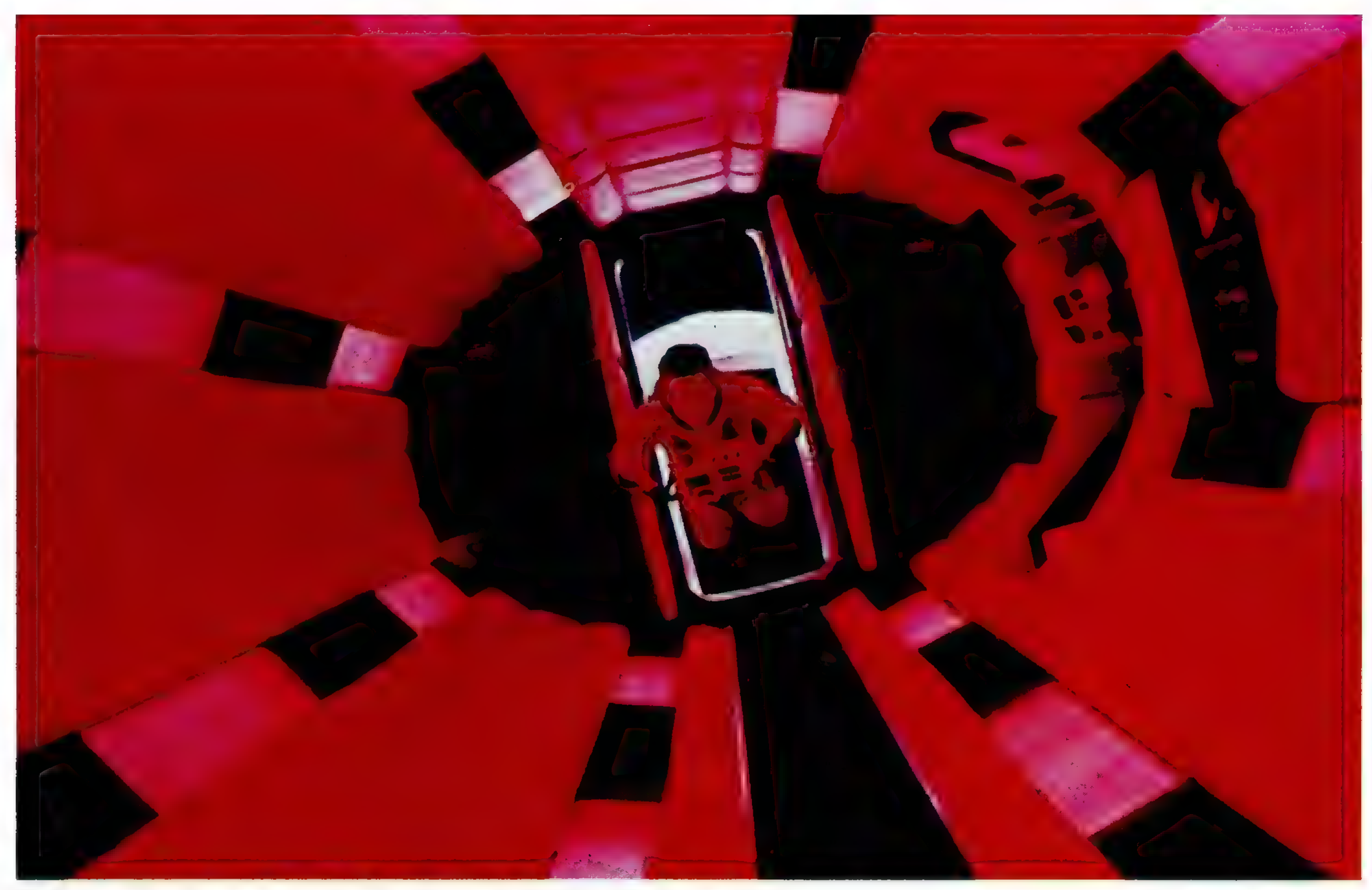


LOEWE

Loewe Opta GmbH · Berlin/Kronach

Grundig Audioprisma:





Einstellung aus dem Science-Fiction-Film „2001 Odysee im Weltraum“ von Stanley Kubrick

„Nuova Consonanza“ mit. Vor allem für die Filme von Sergio Corbucci („Leichen pflastern seinen Weg“, „Mercenario der Gefürchtete“) und Sergio Leone („Spiel mir das Lied vom Tod“, „Todesmelodie“) hat Morricone die Musik geschrieben. Daß besonders „Spiel mir das Lied vom Tod“ zum Kino-Langläufer par excellence wurde, liegt auch an Morricones Komposition mit ihren raffiniert-suggestiven elektronischen Transformations- und Verhallungstechniken.

Darin wird sie auch ständig artifizieller und anspielungsreicher. Wenn in der „Todesmelodie“ Gefangene von Revolutionären befreit werden, ertönt signalhaft der Beginn von Mozarts „Kleiner Nachtmusik“, und im jüngsten Knüller des Genres „Mein Name ist Niemand“ wird das Heran-Preschen einer geradezu mythisch überhöhten Banditenhorde prompt mit Wagners „Walkürenritt“ assoziiert. Freilich würde die Musik der Italo-Western auf weite Teile des Publikums nicht so verlockend wirken, wären in ihr nicht ständig Elemente der Pop-Musik mit ihren elektronischen Schwing-Kurven präsent. Mittlerweile sind denn auch die Filme über Pop-Festivals zu einem eigenständigen Genre geworden, das dem meist jugendlichen Publikum Gelegenheit bietet, nicht nur die entsprechende Musik zu hören, sondern auch sich im Sinne des Dokumentarfilms an die Brennpunkte des Geschehens auf der Pop-Szene versetzt zu fühlen. Gerade der Woodstock-Film hat in dieser Hinsicht regelrecht eine weltweite Legendenbildung befördert, die dann freilich durch den Altamont-Film („Gimmie Shelter“), in dem zu sehen war, wie bei diesem open air-Festival Rocker einen Mord begingen, einen Knick erfahren hat. Den ambitioniertesten Film über die „Rolling Stones“, eine Hommage mit Widerhaken, hat Godard in „One plus One“ geliefert.

Der deutsche Jung-Film

Die deutschen Jungfilmer, vornehmlich Münchener Provenienz, haben zum Teil stark ästhetisierende Tendenzen entwickelt und dabei nicht selten eine Mischung aus Sensibilität und Kargheit kultiviert, in der die Musik als klimatischer Zusatzfaktor große Bedeutung erlangte, wobei Traditionsmodelle eine gewichtige Rolle spielen. So läßt Edgar Reitz in seinem Ehe-Film „Mahlzeiten“ immer wieder den langsamen Satz aus Ravels G-dur-Klavierkonzert anklingen, Uwe Brandner in „Kopf oder Zahl“ das Variationenthema aus Beethovens F-dur-Quartett op. 135, Rudolf Thome in „Rote Sonne“ ein feierliches Albinoni-Concerto; und Franz Josef Spieker begleitet in „Das Kuckucksei im Gangsternest“ eine heikle Floßfahrt mit dem Fugato des „Eroica“-Trauermarschs. In Rob van Ackerens „Harlis“ dient eine Passage aus dem Finale von Mahlers „Erster“ zur absichtsvoll melodramatischen Überhitzung.

In den Filmen Faßbinders erscheint Musik meist weniger in der ästhetisierenden Rolle eines kulturellen Versatzstückes. Einen ausgesprochenen Musikfilm hingegen hat Jean-Marie Straub in seiner „Chronik der Anna Magdalena Bach“ geliefert: ein rigoroses, ja rigides Monument asketisch-statuarischen Stilwillens, zu dem auch die ausschließliche Verwendung von Laienschauspielern gehört: der Amsterdamer Organist und Cembalist Gustav Leonhardt fungiert als Bach-Darsteller, Werner Schröters Filme sind meist – mehr oder minder deutlich – Huldigung an die Oper und zugleich deren Parodie, Anähnelung auch an die gesteilte Gefühlswelt von Schlager und Melodram und deren zynische Decouvierung. „Eika Katappa“, „Der Tod der Maria Malibran“, „Salome“ und „Macbeth“ sind Opern-Travestien mit dem ästhetizistischen Touch schwärmerischer Süffisanz.

Züge des artifiziellen Spielers zeigt auch Alexander Kluge. Seine beiden Filme „Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos“ und „Gelegenheitsarbeit einer Sklavin“ erweisen sich letztlich als eigentümlich indifferent anmutende Mobiles von höchster Künstlichkeit. Zu ihnen gehört ein nahezu ständiges Anbieten und wieder Zurücknehmen von Möglichkeiten. Kluges Filme sind immer wieder von neutral eingesprochenen Sentenzen, Zitat-Inserts, eingeschnittenen Sequenzen älterer Filme und Musikfragmenten (Chopin und Verdi in „Artisten“; Schumann, Chopin, Schubert in „Gelegenheitsarbeit“) durchzogen. Darin wahren sie ein empfindliches Gleichgewicht von Didaktik und Verrätselung und nähern sich dem Grenzbereich zwischen papierenem Tiefsinn und bedeutungsschwerem Spiel.

Eisensteins Forderung nach der Asynchronität von Visuellem und Klanglichem, nach der dialektischen Kontrapunktik von Musik und Aktion, hat ihren Widerhall auch in den Prinzipien des „Instrumentalen Theaters“ gefunden – und damit nicht zuletzt im Werke Mauricio Kagels, dessen Filme „Match“, „Antithese“, „Duo“, „Solo“, Hallelujah“ und „Ludwig Van“ frappierende Modelle für das Vexierspiel, das Ineins von Identität und Nicht-Identität, zwischen Hörbarem und Sichtbarem sind.

Gerhard R. Koch

Ab heute muß sich jeder HiFi-Receiver an dieser neuen Marantz-Dolby 2+4 Receiver Linie* messen.

*Marantz Dolby 2+4 Receiver 4270



Vergleichen Sie Ihren HiFi-Receiver mit den Eigenschaften der neuen Marantz Dolby 2+4 Receiver Serie (siehe Check-Liste auf der rechten Seite.)

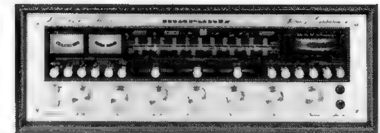
*Marantz
Dolby 2+4 Receiver
4300

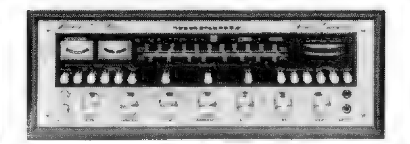
*Marantz
Dolby 2+4 Receiver
4240

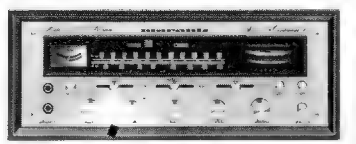
*Marantz
Dolby 2+4 Receiver
4230

Marantz
2+4 Receiver
4220









Check-Liste für Marantz Dolby 2+4 Receiver

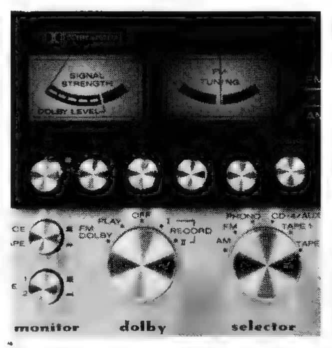
Vergleichen Sie Ihren HiFi Receiver mit den Eigenschaften der neuen Marantz Dolby 2+4 Receiver Linie:
Marantz 4300, 4270, 4240, 4230.



Marantz-Universalität
Sofortige Umschaltmöglichkeit für
Mono-Betrieb
2 CH (Stereo)
4 CH – Quadrophonie nach den Verfahren
DISCRETE – von industriell hergestellten oder selbstaufgenommenen Tonbändern
SQ – von Schallplatten und über UKW-Rundfunk mittels Einsteck-Decoder SQA-1
Pseudoquadrophonie nach dem exclusiven Marantz-Vari-Matrix-Verfahren zur vierkanaligen Wiedergabe von zweikanaligen (Stereo-) Schallplatten
CD-4 (vorbereitet)



Marantz-BRIDGING
eine spezielle Technik für wahlweisen Stereo- oder Quadrobetrieb bei gleichzeitiger Erhöhung der Ausgangsleistung bei Stereo-Betrieb bis zu 180 % pro Lautsprecher (z.B. Quadro-Betrieb 4 x 25 W, Stereo-Betrieb 2 x 70 W (!), d.h. bei Stereo-Betrieb addiert sich die nicht benötigte Leistungsreserve der rückwärtigen Kanäle zur Leistung der beiden Frontkanäle und erhöht diese um mehr als 40 %).
Marantz-BRIDGING verbessert darüber hinaus Wirkungsgrad und Dämpfungsfaktor der Endverstärker.



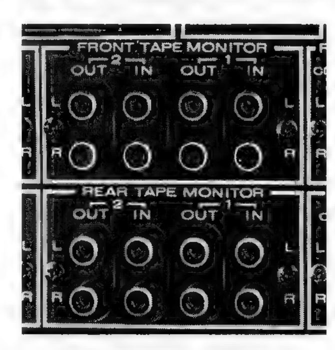
Marantz DOLBY-Processor
erstmals in HiFi-Receivern der Weltspitzenklasse. Diese elektronische Einrichtung, bekannt aus dem professionellen Bereich, dient der Störgeräuschverminderung. Marantz verwendet das DOLBY B-System durch wahlweise Umschaltmöglichkeit DOLBY-Stretcher (Expander) und Kompressor zur Qualitätsverbesserung heute für dolbyisierte Tonbandaufnahme und -Wiedergabe mit normalen Tonbandgeräten oder Cassetten-Recordern. Das Ergebnis: Rauschunterdrückung praktisch um eine volle Bandgeschwindigkeitsstufe. Morgen schon für dolbysierte UKW-Rundfunksendungen.
In FM-Position des DOLBY-Schalters tritt bereits der dazu notwendige DOLBY-Kompressor in Funktion.



Marantz-Einsteckdecoder
für unterschiedlichste Quadrophonie-Verfahren gewährleisten Zukunftssicherheit. Der Baustein SQA-1 z. B. ermöglicht die Wiedergabe von SQ-codierten Schallplatten in höchster Qualität durch eine spezielle Logik, die exakte Kanaltrennung (vorn/hinten) garantiert.



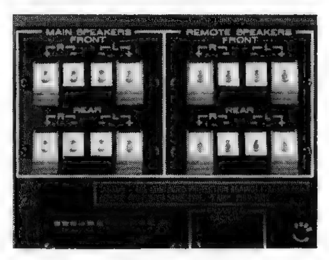
Marantz-Anschlußmöglichkeit für Fernbedienung
(5 m Steuerkabellänge) zur bequemen und optimalen Einstellung des richtigen Klangbildes von und nach der gewählten Sitzposition im Raum. Mit dieser Fernbedienung lassen sich 'Balance' (vornhinten und rechts-links), Lautstärke und 'Loudness' beeinflussen.



Marantz-Anschlußmöglichkeit für Tonbandgeräte aller Art
Es können wahlweise Tonbandaufnahmen in Mono, Stereo und Vierkanaltechnik bei gleichzeitiger Hinterbandkontrolle gemacht werden. Sogar ständige Anschlußmöglichkeiten von 2 Tonbandgeräten bzw. Cassetten-Recordern ist vorhanden, so daß Überspielungen von einem Gerät auf das andere ohne Umstecken der Anschlußleitungen leicht realisiert werden können.

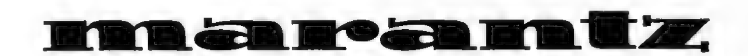


Marantz-Anschlußmöglichkeit für externen Multiplex-Quadro-Decoder
für den Empfang kommender Quadro-Rundfunksendungen, die auf verschiedenen Sendeverfahren der Multiplex-Technik basieren.
Quadrophonische UKW-Rundfunksendungen nach dem SQ-Verfahren können heute schon mit dem im Marantz-Receiver befindlichen SQ-Decoder SQA-1 empfangen werden.



Marantz-Anschluß- und Schaltmöglichkeit für maximal 8 Lautsprecher.
Das bedeutet Quadrophonie in zwei Räumen, wahlweise getrennt oder gleichzeitig.

3 Jahre Bolex-Garantie auf diese Marantz Dolby 2+4 Receiver und auf ihre publizierten Leistungsdaten!
Sie werden noch viele weitere Raffinessen an diesen neuen Marantz Dolby 2+4 Receivern bei der Vorführung durch Ihren anerkannten Marantz-HiFi-Spezialhändler entdecken.



Fordern Sie ausführliche Prospektunterlagen an von

BOLEX GMBH
Foto · HiFi · Audiovision
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15
Telefon 089/96991

Ein Außenseiter der zum Repertoirepfeiler werden könnte

Gleich mit sechs Stücken scheint der große Mähre Leoš Janáček (1854–1928) dringend „repertoireverdächtig". Das ist für die Operngeschichte nach Strauss ein singulärer Fall. „Jenufa" (1894–1903) wurde noch von Erich Kleiber für Deutschland entdeckt. Die späteren Opern tauchten erst nach dem letzten Kriege vermehrt auf deutschen Spielplänen auf: „Die Ausflüge des Herrn Broucek" (1908–1917), „Katja Kabanowa" (1919/21), „Das schlaue Füchslein" (1921/23), „Die Sache Makropoulos" (1923), „Aus einem Totenhaus" (1926/28). Zu erinnern wäre auch noch an die 1903–1906 verfaßte Oper „Das Schicksal".
Bei diesen sehr verschiedenartigen Stücken handelt es sich keineswegs um „geborene" Bestseller. Während die Werke von Strauss, auch die Henze-Opern der fünfziger und sechziger Jahre, gleichsam von vornherein als große theatralische Weltsensation fungierten, mußte sich Janáčeks Oeuvre mühsam seinen Weg aus provinzieller Enge bahnen. Die teilweise sehr schnell und unzureichend verfertigten Eindeutschungen der Janáček-Opern durch Max Brod konnten einer Verbreitung im deutschen Sprachraum nur wenig nützen. Fast an allen Theatern mußten sie durch eigene Übertragungsversuche ersetzt oder ergänzt werden.
Es ist fast eine Ironie der Geschichte, daß auch Janáčeks zunehmender „Welterfolg" – ähnlich wie übrigens der von Haseks „Schwejk" – zunächst einmal über Deutschland führte. Denn viel rigoroser als Smetana und Dvořák orientierte sich Janáček „östlich", wich er weitgehend den repräsentativen deutsch-österreichischen Überlieferungen aus. Obwohl in der mährischen Hauptstadt Brno (Brünn) ein großes Opernhaus nach ihm benannt wurde, ist Janáček doch auch in der Tschechoslowakei noch keineswegs so populär wie Smetana und Dvořák mit einem Großteil ihrer Opern.
Für den Musikbetrieb spielt der Reiz eines „Außenseiters" sicher auch eine gewisse Rolle. Doch haben das ständig zunehmende Interesse der Theaterleute an und auch die immer stärkere Affinität eines größeren Publikums zu Janáček noch andere Gründe. Vom Kothurn des Avantgarde-Fetischisten ließe sich, scheinbar ideologiekritisch, etwa folgendes ausmachen. Janáčeks „Rückständigkeit", die sich in den teils bäuerlichen, teils naturmystisch angehauchten Sujets offenbare, nicht zuletzt allerdings auch in der zu Hymnus und Pathos sich neigenden, stets tonalen Musik – das alles komme womöglich dem Blut- und Boden-Gusto eines reaktionären Publikums außerordentlich entgegen. Schollengeruch statt intellektueller Verfeinerung – damit wird Janáček freilich in eine falsche Alternative hineingezwungen. Wie ungeheuerlich auch der ideologische Abstand zwischen dem Humanisten Janáček („In jeder Kreatur ein Funken Gottes") und der Verherrlichung bodenständiger „Tugend" ist, zeigt ein nahes Beispiel: der Vergleich von „Jenufa" mit Eugen Suchons slowakischer „Volks"-Oper „Krutnava". Im einen Fall wird ein Mörder gnadenlos von der Dorfgemeinschaft gejagt und wie ein „Schädling" zur Strecke gebracht, wodurch die Welt wieder in Ordnung ist. In der „Jenufa"-Handlung werden die gesellschaftlichen Bedingungen der Bluttaten aufgedeckt, und die Schuldige verkörpert nicht das Böse „an sich", sondern wird als Opfer herrschender archaischer Gesellschaftsstrukturen gesehen.
Einfach sind die Janáček-Sujets denn auch nur scheinbar. Gesellschaftliche Konflikte geben ihnen indes stets den entscheidenden dramatischen Motor. Trotz teilweise fast verschroben wirkender Sujets haben Janáčeks Opern sehr viel Realitätsbezug. Niemals steht der Komponist dabei auf der Seite des Alten gegen das Neue. Er versteigt sich aber auch nicht in einen blinden Fortschrittsoptimismus. Die altersweise resignierenden Schlüsse des „Schlauen Füchslein" und der „Sache Makropoulos" zeigen gleichsam den „natürlichen" Kreislauf des Lebens als die dem gesellschaftlichen Menschen verfügbare Szene.
Realitätsbezug unter Einschluß einer ebenso naturinspirierten wie urbanen, gar surrealen Phantasie gibt Janáčeks Werken ihren unvergleichlichen Charakter. Daß die Musik bei aller Fremdartigkeit und gelegentlichen Härte tonal ist, sich also bestimmter grammatikalischer Möglichkeiten nicht glatterdings begibt, ist der „Verständlichkeit" der musikalisch-dramatischen Aussage in hohem Maß förderlich. Verständlichkeit ist zwar kein Fetisch, aber doch ein wichtiger kommunikationstechnischer Faktor. Eine inhaltsbetonte Ästhetik kann nicht absehen von den Gefahren hypertrophierter Entwicklungen grammatikalisch-musikalischer Systeme. Dabei ist immer zu unterscheiden zwischen der Bequemlichkeit reaktionärer Standpunkte und den notwendigen Erfordernissen eines nicht selbstverliebten Materialaspekts. Daß Janáček besessen war von der Idee musikalischer „Sprachfähigkeit", wird schon an seinen Bemühungen um die „Sprachmelodie", die musikalisch exakte „Übersetzung" realen Sprechens, deutlich. Jede Übertragung einer Janáček-Oper in eine Fremdsprache bedeutet natürlich eine gewisse „Verkünstlichung" des Idioms.
Um schließlich noch einmal auf die Janáček-Rezeption zurückzukommen: diese Opern rücken um so deutlicher ins Blickfeld, als die musikalische Avantgarde sich gegenwärtig insgesamt in einer Krise befindet, die weni-

Deutsche Opernhäuser bemühen sich um Janáček – gezeigt an drei Beispielen in Düsseldorf, Darmstadt und Frankfurt

Wir sind eine Klasse weiter:

BASF **Chromklasse**





Szenenbild aus der Oper „Das schlaue Füchslein“ (Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf)

ger eine des Materials sein dürfte, eher aus einer inhaltlichen Leere und Dürftigkeit avancierten Komponierens im gesellschaftlich luftleeren Raum rührt. Janáček wäre demnach nicht von den Konservativen zu vereinnahmen, die es schon immer wußten, daß die Avantgarde angeblich in eine Sackgasse führt, sondern gilt denen als Leitbild, die auch im Musiktheater den Bezug zur gesellschaftlichen Realität und die Abkehr von den Formen eines kulinarisch orientierten Opernrezipierens suchen.
Janáček-Pionier in der Bundesrepublik ist derzeit die Rheinoper Düsseldorf. Sie bringt die sechs bekannteren Janáček-Stücke nun sämtlich in Inszenierungen von Bohumil Herlischka heraus. Als nächstes sind die „Ausflüge des Herrn Broucek“ für Frühsommer 1974 vorgesehen; unlängst hatte die „Sache Makropoulos“ Première. Herlischka betont die surrealen Züge der kafkaesk-vertrackten Geschichte von der dreihundertjährigen Sängerin, die – ein weiblicher Ahashver – nicht sterben kann. In bester Prager Theatertradition läßt Herlischka die beweglichen Bühnenbilder (Ruödi Barth) an den Bewegungsabläufen teilnehmen. Gelegentlich überdreht er die Handlung ins Gaghaft-Groteske (Gestalt des tattrigen Liebhabers Hauk-Schendorf). Die Hauptpartie wird von Colette Lorand überragend verkörpert: die Sängerin trifft genau die für diese Figur typische Mischung von gleißender Frigidität und Verletzlichkeit. Das Düsseldorfer Opernorchester hat offenbar eine gewisse Janáček-Routine; unter Peter Schneiders Direktion wirkte die musikalische Seite der Aufführung dennoch merkwürdig lasch, spannungsarm und untypisch.
Zuverlässiger im Rhythmischen und straffer war die musikalische Wiedergabe von Hans Drewanz bei der Darmstädter „Jenufa“, die nur von der Gefahr des Verjagens und Verhetzens bedroht schien – die Textverständlichkeit litt darunter erheblich. Harro Dicks brachte das Werk keineswegs veristisch aufgeputscht auf die Bühne, sondern gab der Personenregie Ruhe und Stabilität. Das monumentale Bühnenbild Rudolf Rischers transzendierte das bäuerliche Milieu glaubwürdig ins Allgemeine, ohne doch im bloßen Ungefähr zu landen. Mit Martha Morris in der Titelrolle und Eva Gilhofer als Küsterin war die Aufführung auch genügend vehement besetzt.
Die vielleicht bedeutendste Janáček-Wiedergabe der letzten Jahre war die Frankfurter „Katja Kabanowa“ mit Peter Schrottner am Pult. Dieser gebürtige Grazer qualifizierte sich zweifellos damit als eines der bemerkenswertesten Dirigiertalente der jüngeren Generation. Schrottner betont das Sensualistische der noch keineswegs spröde-sperrigen Partitur. Gleichwohl hat seine Interpretation neben lyrischer Intensität und Ausbreitung auch genügend dramatische Schlagkraft. Man kann geradezu sagen, daß Schrottner neue Werk-Perspektiven aufriß, wie sie selbst die tschechischen Janáček-Spezialisten Jaroslav Krombholc und Vaclav Neumann nicht boten.
Die Frankfurter „Katja“ war zugleich die erste Theaterregie des 1965 mit dem „Jungen Törless“ bekanntgewordenen Jungfilmers Volker Schlöndorff. Die Inszenierung übertraf alle Erwartungen. Mehr noch als die Dickssche „Jenufa“ setzt diese Arbeit der leidenschaftlichen Musik eine konzentrierte, sorgfältige Personenregie entgegen. Überraschend hell und freundlich gerieten die Bühnenbilder von Ekkehard Grübler, in denen Naturstimmung niemals zum billigen Symbol soziodramatischer Konflikte wurde. Das ist wichtig.
Schlöndorff akzentuiert vor allem die erotische Spannung der Handlung. Unterdrückte Sexualität wird in fast jeder Szene sichtbar. Legitim „filmisch“ legt Schlöndorff den Schluß der Oper an. Die letzten Phasen zerlegt er gleichsam in antinaturalistische „Schnitte“. Das finale Zwiegespräch zwischen Katja und Boris wird als Monolog Katjas inszeniert: der geisterhaft-unbewegliche,

Aus dem Braun HiFi-Programm

Der Neue: PS 350

Macht gute HiFi-Anlagen um Braun-Technik besser.

Dieser Plattenspieler vereint alles in sich, was Braun berühmt gemacht hat: exzellente Technik, hohen Bedienungskomfort und ein Design, das sich in jede Umgebung und jede Anlage harmonisch einfügt.

Die Technik des PS 350 besticht durch optimale Abstimmung des neuen Laufwerks mit dem neukonstruierten Tonarm und dem bewährten Tonabnehmersystem. Langsam laufender, 16poliger Synchronmotor mit geringsten Gleichlaufschwankungen (unter 0,1%); Antrieb über zwei geräuschfilternde Elemente, dadurch großer Rumpel-Geräuschspannungsabstand von über 60 dB.

Extrem langer Tonarm, vierfach kardanisch gelagert; Auflagekraft von 0,5 ... 3,0 p, einstellbar durch Zugfeder, also einwandfreie Wiedergabe auch bei nicht exakt horizontaler Aufstellung; Skatingkompensation für konische und elliptische Diamanten getrennt einstellbar.

Der PS 350 ist spielfertig ausgerüstet mit dem Shure System M 75 MG/2; Frequenzbereich 20 ... 20.000 Hz; 1/2" Befestigung.

Soviel Bedienungskomfort ist typisch für Braun: Tonarmhydraulik; selbsttätige Abschaltung und Anhebung des Tonarms; Drehzahlfeinregulierung von ± 3%; Einsatz-Rastpunkte für alle genormten Plattengrößen und nicht zuletzt die große Ablagemulde für Reinigungsmaterial (z. B. Dust-Bug).

Kennen Sie einen anderen Plattenspieler, über den soviel gesagt werden kann?



PS 350

Weitere Informationen über den PS 350 erhalten Sie bei allen autorisierten Braun HiFi-Fachhändlern.



in scharfes Licht getauchte Geliebte ist nur mehr eine Vision. Bei Katjas Sprung in die Wolga wird es ganz dunkel. Dann plötzlich grelle Helligkeit. Die Leiche Katjas wird auf einem Karren hereingefahren. Tichon, der Ehemann, hemmungslos schnapssaufend, wirft sich über die Tote, bricht in irres Gelächter aus, benetzt den Kadaver mit Schnaps. Zeremoniell verbeugt sich die Kabanicha, Symbolfigur für die repressive „gute alte Sitte": „Dank, ihr Leute, für die Anteilnahme". Drohend kommen die „einfachen Leute" auf die Alte zu, als betrachteten sie sie als Hauptschuldige an dem Selbstmord Katjas. Hier nähert sich Schlöndorff der „sozialistischen" Perspektive der „Katja"-Inszenierung von Joachim Herz (Leipzig-Ostberlin), weist er hin auf die reale gesellschaftliche Macht, die das Hergebrachte zu zerstören vermag.

Die schauspielerischen Kräfte des Frankfurter Ensembles werden von Schlöndorff atemberaubend mobilisiert. Was Hildegard Behrens in der Titelrolle leistet, ist ohne Vorbild. Am Schluß ist sie eine Somnambule, Entrückte, gleichsam körperlos auch in den verschiedenen Hockstellungen, in denen sie verharrt. Ihre dramatisch leuchtende Stimme nimmt sich der Partie unverzärtelt an. Bewundernswert auch William Cochrans Tichon, weil dieser gestandene Heldentenor den Mut zu einer präzisen psychopathischen Figur aufbringt. Spitz und schmal, trotz enger Stimme überzeugend durch schneidende Diktion: Sona Cervena als Kabanicha. Vor allem die Frankfurter „Katja Kabanowa" dürfte die breitere Wertschätzung Janáčeks um ein gutes Stück weitergebracht haben. Alle drei Einstudierungen waren sich einig darin, daß Janáček-Opern mehr sind als „gestellte" Tableaux für schöne Stimmen: inszenatorische Bemühung um sie zielt in erster Linie auf musikalische Glaubwürdigkeit, auf eine Darstellung, die musikalische und szenische Elemente einer realitätshaltigen Aussage dienstbar macht.

H.-K. Jungheinrich



Goldmünze für Karl Böhm

Hamburg, den 21. Januar 1974: Mit einer umjubelten „Elektra"-Aufführung und zwei Konzerten nahm Karl Böhm Mitte Januar vorläufig Abschied von Hamburg. Vor der Abreise nach Wien überreichte der Geschäftsführer der Polydor International, Dr. Werner Vogelsang (rechts im Bild), dem Dirigenten die aus Anlaß des 75. Firmenjubiläums geprägte Goldmünze.

Böhm, der 1974 seinen 80. Geburtstag feiert und seit 20 Jahren für „Deutsche Grammophon" aufnimmt, ist der Dirigent einer Neueinspielung von Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail", die im Herbst auf den Markt kommt (Solisten: Arleen Augér, Reri Grist, Peter Schreier, Kurt Moll).





Bücher

In seiner Rezension der rühmenswerten Electrola-Kassette „Music before Revolution" (Heft 11/73) hat Gerhard R. Koch auf das doppelte Dilemma des Komponisten John Cage und seiner „Schüler" hingewiesen: daß deren kulturrevolutionärer Begriff von Musik in der kompositorischen Praxis selbst von der Gefahr einer „konfliktlosen Homöostase" (also jener Selbstregulierung, die rechte Theoretiker etwa im Begriff von der „freien" und „sozialen" Marktwirtschaft hypostasiert haben) bedroht ist, zum anderen dadurch, daß die „verbale Exegese . . . an Attraktivität die der musikalischen Ereignisse" übertrifft. Dieses doppelte Dilemma ist notwendigerweise darauf zurückzuführen, daß Cage in seinem Denken (nicht nur über Musik) keineswegs von ökonomisch bedingten Zuständlichkeiten ausgeht, sondern von der Utopie einer freien Kunst in einer befreiten Gesellschaft. Das macht seine spezifische Rationalität aus, die kaum noch etwas mit abendländischer Linearität gemeinsam hat – woraus zweierlei folgt: daß rechte Kritiker Cage als Tinnef abtun, daß linke ihm Mangel an sozio-ökonomischem Engagement vorwerfen. Im Zuge der derzeitigen Nostalgie-Welle wäre es also ein leichtes, Cage flugs den Romantikern zuzurechnen, was insofern nicht von der Hand zu weisen ist, als Cage aus seiner „Bürgerlichkeit" (die dem Bourgeois indes als Bürgerschreck vorkommt) letztlich kaum je ein Hehl gemacht hat. Nachdem der Luchterhand-Verlag mit dem von Helmut Heißenbüttel edierten Werk „Silence" einen ersten wichtigen Schritt in der deutschen Cage-Rezeption getan hat, ist nun ein Buch anzumelden, dessen große Sorgfalt nicht hoch genug gerühmt werden kann:

Richard Kostelanetz, John Cage. Einleitung von Dieter Schnebel, Übersetzung von Iris Schnebel und Rudolf Zeller. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg (Reihe DuMont Dokumente). 290 Seiten, 28,– DM

Dieter Schnebels zehnseitige Einleitung ist das Schlüssigste, was bisher in deutscher Sprache über Cage veröffentlicht wurde, die angefügten Daten zum Werk des Komponisten mit Schallplattenverzeichnis und Register schließlich lassen es kaum vorstellbar erscheinen, daß eine solche editorische Tat heute noch für einen Seitenpreis von knapp zehn Pfennigen zu kaufen ist. Der Hauptteil des Buchs, in sieben Abschnitte unterteilt, bringt Gespräche mit Cage sowie Artikel von diesem und über ihn aus einem Zeitraum zwischen 1927 und dem Anfang der siebziger Jahre. Zwanglos und oft erheitert kann man bei der Lektüre nachvollziehen, in welchem Maße Cage Anstöße für die Avantgarde geliefert hat – ganz gleich, ob es sich um elektronische Verfahrensweisen bis hin zur Live-Elektronik, um serielle oder aleatorische Verfahren, um grafische Notationsweisen oder Klang-Environments handelt. Was Cage aber von den meisten Avantgardisten absondert, ist genau jener von G. R. Koch beschriebene Sachverhalt, daß seine Exegesen der musikalischen Praxis meist voraus sind; das heißt immerhin, daß Cage nicht dem Marktgesetz der Avantgardisten (man vergleiche dazu etwa Mauricio Kagel – siehe Max Nyffelers Aufsatz in diesem Heft) verfiel, demzufolge er immer Neues herzustellen habe. Bei Cage ist eine ganz andere Wirkung festzustellen, die die Lektüre dieses Buches so anregend macht: daß sein Vorwärtsdenken immer die Kategorie von Kritik beinhaltet. In dieser Beziehung – man lese etwa zur Einführung die Debatte zwischen Cage und einem amerikanischen Kritiker über Erik Satie – ist von dem schon über Sechzigjährigen jederzeit genug zu lernen. Für den rechten Umgang mit jedweder Musik kann dieses Buch nicht genug empfohlen werden.

U. Sch.

Rudolf Kloiber, Handbuch der Oper. Band I: Adam–Prokofjew, Band II: Puccini–Zimmermann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 876 Seiten, zusammen 19,60 DM

An Opernführern herrscht auf dem Büchermarkt der Bundesrepublik kein Mangel. So mag es überraschen, daß nach Alfred Dürrs Werk über Bachs Kantaten, den „Mozart-Aspekten" von Ulrich Dibelius und der von Bence Szabolcsi herausgegebenen Bartók-Würdigung die Kooperation zwischen dtv und Bärenreiter nun Rudolf Kloibers Opernführer (dessen erste sieben Auflagen bei Bosse/Regensburg herausgekommen waren) in zwei Taschenbuch-Bänden zutage gefördert hat. Doch Überraschung und auch Skepsis weichen schnell der Einsicht: in der gebundenen Ausgabe wäre diese achte Auflage bei Bosse sicherlich erheblich teurer geworden, als es in dieser zweibändigen Edition jetzt der Fall ist. Denn immerhin weist diese Auflage gegenüber der letzten 14 Opern-Neueinträge auf, zu denen ein erweiterter Anhang über Besetzungsfragen gekommen ist. Das läßt den Verzicht auf die eh willkürlichen Fotos der Bosse-Auflagen leicht verschmerzen.

Die Vorzüge von Kloibers Opernführer gegenüber anderen sind schnell aufgezeigt. Da

Eine 4-Kanal-Quadro-Anlage für alle quadrophonen Systeme. Blaupunkt ›Delta 6011‹.

Noch gibt es kein einheitliches System für Quadrophonie-Übertragung. Ein zukunftssicherer Verstärker muß also so konzipiert sein, daß er jedes quadrophone Verfahren ohne Einschränkung reproduzieren kann.
Der Blaupunkt Verstärker »Delta 6011 V« hat bereits alle technischen Entwicklungsmöglichkeiten der Zukunft eingebaut: Er reproduziert die diskrete Quadrophonie ebenso wie die nach dem Matrix-System (SQ).

Und er tut noch mehr:
Für eine vollendete quadrophone Wiedergabe ist die richtige Einpegelung zwischen den Front- und den rückwärtigen Lautsprechern von entscheidender Bedeutung. Denn erst aus dem richtigen Verhältnis von direktem und reflektiertem Schall entsteht das volle Raum- und Tiefen-Erlebnis.
Um dieses Verhältnis mühelos einstellen zu können, besitzt der »Delta 6011« zwei Pegelregler, zwei Balance-, zwei Höhen- und zwei Tiefen-Regler.
Ist die Anlage eingepegelt, so wird die Lautstärke nur noch mit einem Regler verändert.

An vier Meß-Instrumenten kann man die Aussteuerung eines jeden Kanals ablesen.
Für jedes Blaupunkt Delta-Gerät wird bei der Endkontrolle ein Prüf- und Meßzertifikat erstellt. Es weist nach, inwieweit das Gerät die HiFi-Norm DIN 45 500 übertrifft.
Umfassende Informationsschriften: Die Broschüre »Blaupunkt HiFi-System 6000«. Das Buch »Alles über HiFi«. Erhältlich in Blaupunkt HiFi-Fachgeschäften oder bei Blaupunkt-Werke GmbH, 32 Hildesheim, Abt. WEB.



»Delta 6011 V«
Nennleistung 4 x 20 Watt (Sinus), 4 x 30 Watt (Musik). Eingebauter SQ-Decoder steckbar. Wiedergabe jeder Tonquelle in Mono/Stereo/Quadro (Matrix und diskret). Vordere und hintere Kanäle in Pegel, Balance und Klang getrennt regelbar. Summenregler für gemeinsame Lautstärkeregelung aller 4 Kanäle. Getrennte Aussteuerungs-Anzeige für jeden Kanal.
»Delta 6011 T«
UKW-Vorstufe mit FET. 5 FM-ZF-Stufen mit Keramik-Filter. Empfindlichkeit 1,3 µV bei 26 dB (bei 40 KHz Hub).





BOSCH Gruppe

Kloiber sich auf eine alphabetisch nach Komponistennamen geordnete Beschreibung einzelner Opern beschränkt, kommt es – auch aufgrund der gediegenen Darstellung – zu einem fast durchgehend optimalen Informationsstand für den Leser. Die Beschränkung auf die Erörterung des Stellenwerts der jeweils beschriebenen Opern im OEuvre eines Komponisten, d. h.: der Verzicht auf hypothetische historische Einordnung dieser Opern ist ein klarer Gewinn, zumal der geschichtliche Rahmen im Anhang nachgeliefert wird. Dieser Pragmatismus macht sich für den Benutzer jederzeit bezahlt, da Kloiber nur sachlich fundierte Informationen und keine Urteile anbietet – die kann der Leser aufgrund seiner Informiertheit durch Kloiber selbst finden. Natürlich läßt sich über Kloibers Auswahlkriterien streiten, d. h. über seinen Repertoirebegriff. Warum etwa werden Bizets „Perlenfischer" nicht aufgenommen, wohl aber die nun wirklich nicht mehr zum Repertoire deutscher Häuser gehörende „Weiße Dame" Boiëldieus? Hinter solchen Fragwürdigkeiten der Auswahl steckt (natürlich) die Tatsache, daß ein solcher Opernführer immer hinter der Repertoire-Entwicklung (sofern diese progressive Züge hat – auch im Retrospektiven!) herhinkt.

Um so erfreulicher, daß die neue Auflage auf diese Entwicklung des Repertoires Bezug nimmt. So wurden etwa, im Vergleich mit der vorigen Auflage, mit Zimmermanns „Soldaten" und Pendereckis „Teufel von Loudun" jene beiden Werke neuer Komponisten aufgenommen, die am nachdrücklichsten (d. h. notwendigerweise auch: in fragwürdiger Weise) den „alten" Opernbegriff mit modernen Kompositionsverfahren zu verbinden suchten. Andrerseits wurden Repertoire-Trends berücksichtigt, die nicht allein der Opernpraxis, sondern auch der Initiative von Schallplattenfirmen zuzuschreiben sind, wobei Kloiber auf solche Werke sich beschränkte, die das Ineins dieser beiden Trends zeigen: so kamen etwa in die Neuauflage die „Trojaner" sowie „Béatrice et Benédict" von Berlioz, Cavalieris „Rappresentazione" (da fehlt ein Hinweis auf die Produktion der Deutschen Oper am Rhein, wie überhaupt Kloibers Opernführer einige Stichdaten zur Rezeptionsgeschichte der einzelnen Werke zu wünschen wären), Cherubinis „Medea", Donizettis „Anna Bolena", Mozarts Jugendopern, Smetanas „Dalibor" oder sogar Weills „Dreigroschenoper" („Mahagonny" fehlt nach wie vor).

Erfreulich auch, daß bei der Schreibung slawischer Namen ein modernerer Stand erreicht wurde (gottlob unter Verzicht auf eine streng wissenschaftliche Transskribierung), daß bei bestimmten Werken – wie Strawinskys „The Rake's Progress" auf die früher praktizierte totale Eindeutschung („Der Wüstling") verzichtet wurde. Dieses Prinzip sollte in einer späteren Auflage erweitert werden; so lautet etwa der richtige Titel von Verdis Oper „Simon (und nicht: „Simone") Boccanegra", dürfte etwa außer Rudolf Kloiber niemand Puccinis Oper als „Die Bohème" bezeichnen, sondern wohl nur als „La Bohème". Solche Details aber ändern nichts an der Benutzbarkeit dieses Handbuchs, das aufgrund seiner verbesserten und erweiterten Neuauflage zur Zeit konkurrenzlos ist. Zu fragen aber wäre vor der nächsten Auflage, ob angesichts der Tatsache, daß wesentliche Impulse der Repertoireentwicklung heute vom Medium Schallplatte ausgehen, Kloibers Repertoirebegriff nicht konsequent ausgeweitet werden sollte. Von daher wäre dann nicht zuletzt auch eine Aktivierung der Repertoirepolitik in unseren Opernhäusern zu erhoffen.

U. Sch.

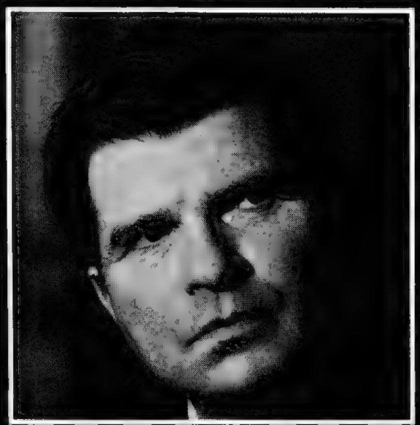
Reclams Liedführer von Werner Oehlmann. 470 Notenbeispiele, 1024 Seiten. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1973. Preis: 38,80 DM

Dieses Buch ist ein Desiderat. Denn Oehlmann ist es in einer fast schon unglaublichen Arbeitsleistung gelungen, einen zuverlässigen Führer durch das solistische Kunstlied von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart zu schreiben. Was an Arbeit in diesem Buch steckt, macht schon das nach Liedtiteln bzw. Liedanfängen und Komponisten bzw. Textdichtern geordnete Register mit seinen 100 (!) Seiten deutlich. Das historische Spektrum zwischen dem Minnesang und der heutigen Avantgarde zeigt, daß Oehlmann den Begriff des solistischen Kunstlieds so weit faßt, wie es nur möglich ist. An der aus diesem Begriff folgernden Praxis läßt sich natürlich Kritik üben, denn wenn Oehlmann schon so weit ausholt, warum analysiert er dann nicht den „Marteau sans maître" von Pierre Boulez? Das ist auch insofern zu bemängeln, als ja etwa von Stockhausen eine (dem größeren Publikum weniger bekannte) Analyse dieses Werks vorliegt, die ebenso hätte benutzt werden können wie die anderer moderner Komponisten über Werke ihrer Kollegen – zumal Oehlmann in den Kapiteln über Schoenberg und Webern diese Forschungen auswertet. Ein zweiter Aspekt dieser Kritik zielt auf die Auswahl an nicht-mitteleuropäischen Liedern. So werden zwar Mussorgsky oder Janáček ausführlich behandelt (zu Recht), aber die spanischen Komponisten Albéniz, Pedrell, Granados und de Falla auf gut einer halben Seite abzuhandeln, erscheint mir wenig gerechtfertigt.

Doch solche quantitativen Einwände sind marginal, da Oehlmanns Bandbreite wirklich imposant ist (es gibt nicht Vergleichbares). Zur Qualität des Buchs ist wenig zu sagen. Die Akribie des Verfassers (aber auch des Verlags) zeigt sich schon in der genauen Schreibweise slawischer Namen und setzt sich in Oehlmanns durchgehendem Bezug auf die jeweils vertonten Texte fort. Ihm geht es nicht nur um die musikalische Struktur von Liedern, sondern um den jeweiligen Strukturzusammenhang von Text und Musik. Das schließt eine frappierende Kenntnis des Autors in der Geschichte der Lyrik ein, wobei ihm die französische anscheinend besonders nahe steht. Wie genau Oehlmann über den Sachverhalt Bescheid weiß, zeigt sich etwa daran, daß er Hugo Friedrichs Standardwerk „Die Struktur der modernen Lyrik" in seinem Literaturverzeichnis nicht in der ersten, sondern der wesentlich erweiterten zweiten Auflage angibt. (Ein kurzer Hinweis: Der Verfasser der „Deutschen Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll" heißt nicht Hesselhaus, sondern Heselhaus – S. 923 –, und der Vorname von Goll wird nicht Ywan geschrieben.)

Oehlmanns Standpunkt ist als konservativ zu bezeichnen. Soziologische oder gar marxistische Termini wird man bei ihm nicht finden, eher findet man Nachklänge des Jargons der Eigentlichkeit. Das aber ist kein Mangel, da Oehlmann erst einmal das Material in einer erstaunlichen Bandbreite aufarbeitet, über das modische Interpreten ohne entsprechende Detailkenntnisse zu verfügen meinen. Man mag bedauern, daß Oehlmann nicht auf Adornos Analyse von Schumanns Liederkreis op. 39 Bezug nimmt, andererseits aber gelingen ihm die Kapitel über Komponisten, deren neue Wertschätzung nicht zuletzt dank soziologischer und marxistischer Denkanstöße erfolgt ist, erstaunlich konzis: besser als es Oehlmann tut, kann man wohl die Bedeutung der Lieder von Berlioz und Mahler kaum beschreiben – daß Oehlmann im Mahler-Kapitel ein Wort wie Desillusionierung gebraucht (es ist ihm sicherlich ein Fremdwort), beweist, daß sein konservativer Standpunkt alles andere als reaktionär ist. Wenn der Verfasser auch nicht rezeptionsästhetische Kategorien benutzt (er ist eben in der alten Welt der Geisteswissenschaften zu Hause), so muß doch sein Gespür für zeitverfallene Kunstwerke (etwa Schumanns op. 42) gerühmt werden. Überhaupt sind Oehlmanns Urteile sehr präzise, nie vorlaut: die Problematik der Lieder von Richard Strauss wird von ihm sehr differenziert dargestellt, und das Schubert-Kapitel mit seinen 145 (!) Seiten ist schon eine Monographie. Die bei der Lektüre manchmal störende Blumigkeit von Oehlmanns Sprache ändert nichts an der Feststellung: hier liegt (nicht zuletzt auch für den Schallplatten-Hörer) ein Standardwerk vor, auf das wir lange haben warten müssen.

Ulrich Schreiber



Emil Gilels – David Oistrach In Concert



Emil Gilels live
Klaviersonate Nr. 1 fis-moll (Schumann) · Etüden As-dur und f-moll (Chopin) · Scherzo und Marsch, „Die Liebe zu den drei Orangen" (Prokofieff) u. a.
Farbalbum mit 2 LP
86889 XFK 39 DM MELODIA-EURODISC

PETER TSCHAIKOWSKY
Klaviersonate cis-moll
6 Stücke für Klavier op. 19
86616 KK 22 DM MELODIA-EURODISC

PETER TSCHAIKOWSKY
Die drei Klavierkonzerte
New Philharmonia Orchestra; Dirigent Lorin Maazel
Kassette mit 2 LP und Textbeilage
87217 XK EURODISC
Subskriptionspreis 39 DM
ab 1. 5. 1974 48 DM

ROBERT SCHUMANN
Nachtstücke op. 23
FRANZ SCHUBERT
Moments musicaux op. 94 D 780
80155 MK 25 DM MELODIA-EURODISC
Edison-Preis



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die 5 Klavierkonzerte
Cleveland Orchestra; Dirigent George Szell
Kassette mit 5 LP und Textheft
80176 XK 78 DM EURODISC
Grand Prix du Disque
Deutscher Schallplattenpreis

Die Klavierkonzerte sind auch als Einzelaufnahmen erhältlich.

ARAM KHATCHATURIAN
Violinkonzert d-moll
Großes Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR; Dirigent Aram Khatchaturian
74011 MK 25 DM MELODIA-EURODISC

FRANZ SCHUBERT
Fantasie für Violine und Klavier C-dur · Duo für Violine und Klavier A-dur
Frieda Bauer, Klavier
80086 PK 22 DM MELODIA-EURODISC

GIUSEPPE TARTINI
Sonaten für Violine und Klavier g-moll „mit dem Teufelstriller" und „Didone abbandonata"
JOHANNES BRAHMS
Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 G-dur
Frieda Bauer, Klavier
80459 PK 22 DM MELODIA-EURODISC

Con bravura e sentimento
Liebeslied (Albéniz) · Spanischer Tanz (Sarasate) · Spanische Volks-Suite · Jota (de Falla) · Elegisches Poème op. 12 (Ysaya) u. a.
Wladimir Jampolskij, Klavier
86202 XAK 10 DM MELODIA-AUSLESE



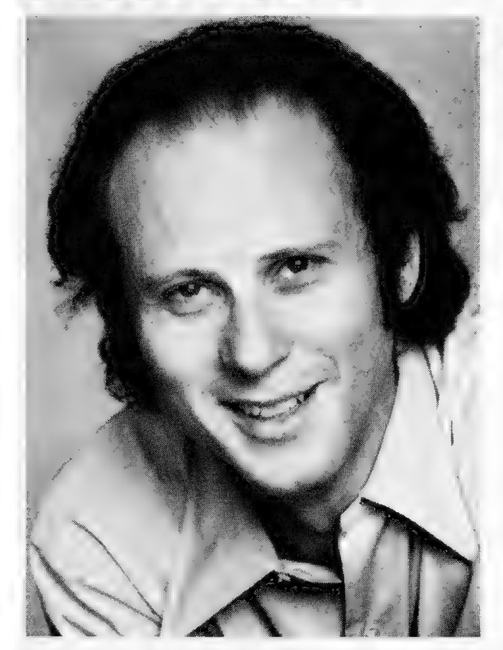
Die großen romantischen Violinkonzerte
zum 65. Geburtstag von David Oistrach
Konzert D-dur (Brahms) · e-moll (Mendelssohn-Bartholdy) · a-moll (Dvořák) D-dur (Tschaikowsky)
Cleveland Orchestra, Sinfonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie u. a.
Kassette mit 3 LP und Textheft
86095 XGK 48 DM MELODIA-EURODISC

unverbindliche Preisempfehlungen

Im Vertrieb der Ariola-Eurodisc Gm



Malcolm Frager, Klavier



Versuch eines Kurzporträts:

Malcolm Frager, Jahrgang 1935, Amerikaner, gehört **„zweifellos zu den Spitzenpianisten seiner Generation“.** (New York Times).

Seine pianistische Leistung ist begründet in seiner musikalischen Intelligenz, die er entschlossen und konsequent in den Dienst des Werkes stellt. Er ist ein Solist, der beim Werk und nicht bei dessen Fortschreibung durch viele Vorgänger beginnt.

Frager über Stücke: „Sie sind wie Menschen. Zu manchen findet man schneller Kontakt, bei anderen dauert es eine Weile“.

Frager über Interpretation: „Interpretation ist Differenzierung. Jeden Komponisten muß man anders anfassen. Das geht bis in die letzten technischen Details wie Anschlag oder Pedalgebrauch“.

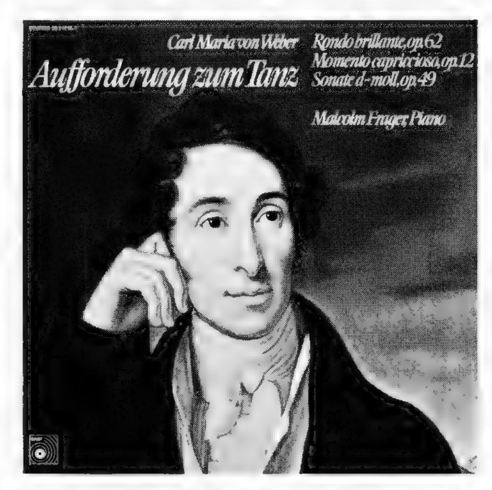
Frager über seine Arbeit im Studio: „Auch im Studio sehe ich das Publikum . . . ohne es könnte ich überhaupt nichts zustande bringen. Ich spiele im Bewußtsein, daß ich nun noch viel mehr Menschen mit meiner Musik umarmen kann. Und ich sehe diese Menschen plastisch vor mir“.

Frager über Schallplatten: „Sie kommen auch dorthin, wo es keine Klaviere gibt . . .“

Johannes Brahms
Klaviersonate Nr. 1 C-Dur, op. 1
Händelvariationen op. 24
Malcolm Frager, Klavier
BASF 25 21393-5 Stereo

Violinsonaten Nr. 1
Robert Schumann: Sonate Nr. 1 a-moll für Violine und Klavier, op. 105
Johannes Brahms: Sonate Nr. 1 G-Dur für Violine und Klavier, op. 78
Stoika Milanova, Violine
Malcolm Frager, Klavier
BASF 25 21392-7 Stereo

Johannes Brahms
Trio Es-Dur für Klavier, Violine und Waldhorn, op. 40
Stoika Milanova, Violine
Hermann Baumann, Horn
Malcolm Frager, Klavier
Trio a-moll für Klavier, Klarinette und Violoncello, op. 114
Piet Honingh, Klarinette
Anner Bylsma, Violoncello
Malcolm Frager, Klavier
BASF/MPS 25 21184-3 Stereo



Carl Maria von Weber
Sonate d-moll, op. 49
Aufforderung zum Tanz, op. 65
Rondo brillante, op. 62
Momento capriccioso, op. 12
Malcolm Frager, Klavier
BASF 20 21716-7 Stereo



Robert Schumann
Introduktion und Allegro appassionato, op. 92
Konzert a-moll für Klavier und Orchester, op. 54
Malcolm Frager, Klavier
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg
Dirigent Marc Andreae
BASF 20 21717-5 Stereo
MC 21 31717-5 Stereo



Schallplatten kritisch getestet

Rezensenten

Alfred Beaujean (A. B.)
Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Christoph Borek (C. B.)
Karl Breh (Br.)
Jacques Delalande (J. D.)
Ulrich Dibelius (U. D.)
Jürgen Dohm (Do.)
Hans Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Peter Kiesewetter (pk.)
Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Horst Koegler (oe)
Herbert Lindenberger (Li.)
Dieter Rexroth (Rx)
Wolf Rosenberg (W. R.)
Horst Schade (Scha.)
Ulrich Schreiber (U. Sch.)
Werner Simon (W. S.)
David Starke (D. S.)
Diether Steppuhn (D. St.)

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche Richtpreise.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellen.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh

Bei allen Rezensionen, die mit diesem Zeichen versehen sind, handelt es sich um quadrofonisch aufgenommene Schallplatten.

Eingetroffene Schallplatten

BASF

Musik aus Schlössern und Residenzen; Baden-Württemberg - Donaueschingen; Kammermusik von Konradin Kreutzer, Andreas Späth und Joseph Fiala; 2921 142-8

Richter - Graupner - Querfurth - M. Haydn: Virtuose Trompetenkonzerte aus Barock und Rokoko; Don Smithers, Trompete, Concerto Amsterdam; 2521 778-7

Bärenreiter

Rudolf Kelterborn: Streichquartett II; Arthur Honegger: Streichquartett II; Reist-Quartett; BM 30 SL 1 942

Bellaphon

Big Bad Bo; Bite you - He's got all the whiskey - Hit or Miss u. a.; Bo Diddley - John Tropea - Ernest Hayes; BLPS 19 172

Charlie Parker: Anthology; Yardbird Suite - Ornithology - A Night in Tunisia - Lover Man u. a.; AM 008-009-010

Milestone: Twofers; Cannonball Adderley - Art Blakey - Charlie Byrd - Bill Evans - Milt Jackson - Yusef Lateef - Herbie Mann u. a.; BJS 4 070

Muddy Waters: Can't get no grindin - Mother's bad luck child - Funky Butt - Sad letter u. a.; BLPS 19 168

Howlin' Wolf: The back door wolf - Moving - Coon on the moon - Speak now woman - Trying to forget you u. a.; BLPS 19 173

Da Camera

Joh. Seb. Bach: Orgelwerke; Hans Georg Pflüger an der Rieger-Orgel der St. Laurentius-Kirche zu Bietigheim; SM 193 260

Joh. Seb. Bach: Berühmte Orgelwerke III; Zsigmond Szathmary an der Marcussen-Orgel der Holmens-Kirche zu Kopenhagen; SM 007 055

Arcangelo Corelli: 12 Concerti grossi op. 6; Les Solistes de Liege, Leitung: Gery Lemaire; SM 91 302-04

Georg Friedrich Händel: Flötensonaten; Alexandre Magnin, Flöte - Jörg Eichenberger, Cembalo; SM 92 907

Claudio Monteverdi: Madrigale; Capella Vocale Hamburg, Leitung: Martin Behrmann; SM 94 044

Wilhelm Petersen: Von edler Art - Vier geistliche Gesänge; Kammerchor Kurpfalz; Kammerorchester pro Musika, Leitung: Fritz Oberst; SM 94 043

Max Reger: Orgelwerke Teil 14; Wolfgang Rübsam an der Rieger-Orgel der Abteikirche Marienstatt; SM 93 247

Max Reger: Orgelwerke Teil 15; Wolfgang Dallmann an der Link-Orgel der Michaelskirche Heidenheim/Brenz; SM 93 248

Max Reger: Kammermusik; Sonaten für Cello und Klavier op. 5, 28, 78 und 116; Gerhard Mantel, Violoncello; Erika Frieser, Klavier; SM 93 712/13

Joseph Suder: II. Symphonische Musik - Klavierkonzert - Ariette; SM 91 504

Musique Intime pour Guitare et Violon; Rudolf Wangler - Roman Totenberg; SM 95 047

Caprice, Disco-Center

Bengt Hambraeus: Recontres pour orchestre; Lars-Erik Larsson: Due Auguri; RIKS LP 32

Karl-Birger Blomdahl - Alban Berg - Gunnar de Frumerie - Franz Liszt; Eva Boström, Sopran; Kerstin Hindard, Piano; RIKS LP 19

Greta Erikson, Ingvar Lidholm. Béla Bartók - Robert Schumann RIKS LP 25

Grammofonkonzert 1972; Rosenberg - Lidholm - Alldahl - Holewa u. a.; RIKS LP 21

Lars-Erik Larsson - Ake Hermanson - Paul Hindemith; Ib Lanzky-Otto, Valthorn; Wilhelm Lansky-Otto, Piano; RIKS LP 17

Saulescokvartetten; Mircea Saulesco - Claes Nilsson - Holger Hanson - Ake Olofsson; RIKS LP 24

Maffy Falay & Sevda; Taksim - Hicaz Dolap - Tamzara - Batum u. a.; RIKS LP 31

Sevda Live at Jazzhus Montmartre featuring Salih Baysal; RIKS LP 41

CBS

M. F. Horn 3: Maynard Ferguson; Awright, Awright - Round Midnight - Nice'n Juicy - Pocahontas u. a.; 65 598

Barrelhouse Jazz Band: Talking Hot - Thick Lip Stomp - I must have it - Black Mountain Blues u. a.; 62 623

Johannes Brahms: Serenade Nr. 2 A-dur; Robert Schumann: Manfred Ouvertüre - Genoveva-Ouvertüre; Leonard Bernstein, New Yorker Philharmoniker; 73 197

Dimitri Mitropoulos; Hector Berlioz: Symphonie Fantastique; New Yorker Philharmoniker; 61 465

Dimitri Mitropoulos; Serge Prokofieff: Romeo und Julia op. 64; Dimitri Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 10 e-moll op. 93; New Yorker Philharmoniker; 78 231

Baden Powell: Solitude on Guitar; Introducao Ao Peoma Dos - Olhos Da Amada - Chará u. a.; 65 494

André Watts spielt Chopin; Sonate Nr. 2 b-moll - Fantasie f-moll - Etüden Nr. 1 C-dur - Nr. 19 cis-moll - Nr. 24 c-moll; 73 229

DGG

Quadrohenia; The Who: I am the sea - The real me - Cut my hair - The punk and the godfather - I'm one - The dirty Jobs u. a.; 2644 001

Franz Schubert: Sonate A-dur; Christoph Eschenbach, Piano; 2530 372

Disco-Center

Sincerely P. T.; Rollinge Machine - Soft Hands had the rain - Buy, buy and buy, why? u. a.; 28 578-3 U

Hilding Rosenberg: Tre sonater för soloviolin; Leon Spierer - Leo Berlin - Gunnar Barter; Riks LP 10

Disco-Center RIKS LP 6

Karl-Birger Blomdahl: I sepglarnas sal 1-5 und 6-9; Stockhols filharmoniska orkester; RIKS LP 6

ECM

Terja Rypdal: What comes after; Bend it - Yearning - Icing; 1 031 ST

Stanley Cowell Trio: Illusion Suite; Maimoun - IBN Mukhtarr Mustapha - Cal Massey - Miss Viki u. a.; 1 026 ST

Understanding; Bobby Naughtons Units; Austin who - Ictus - Snow - Generous 1 - Gloria - V. A. - Nital Rock; 60 006

Electrola

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64; Edouard Lalo: Symphonie espagnole für Violine und Orchester d-moll op. 21; Pierre Amoyal, Violine; Bamberger Symphoniker; 1 C 065-28 344 Q

Olivier Messiaen; Quartett für das Ende der Zeit; Erich Gruenberg - Gervase de Peyer - William Pleeth - Michel Beroff; 1 C 063-01 858

Charles Mingus: Reevaluation: The Impulse years; Better get hit in yo' soul - Mood Indigi - Body and soul u. a.; AS-9 234-2

Fono

Catalan Music from Medieval & Renaissance Spain; The Ars Musicae Ensemble; CE 31 068

George Crumb: Madrigals; Elizabeth Suderberg - David Shrader - Felix Skowronek - Pamela Vokolek - W. Ring Warner; TV-S 34 523

Johann Anton Logy: Partita in A Minor; Ernst Theophil Baron: Suite Nr. 2; Silvio Leopold Weiss: Suite II; TV-S 34 538

A Survey of the world's greatest organ music Italy Volume I; Workes by Fogliano - Cavazzoni - Segni - Bachieri - Fattorini u. a.; SVBX 5 322

A Survey of the world's greatest Organ Music Italy Volume II; Works by Cima - Cavaccio - Dorradini - Andrea Gabrieli u. a.; SVBS 5 323

Hoffmann & Campe Verlag, Hamburg

Berlin; Die Staatsoper Unter den Linden 1919–1945; 98-256 901/08

Hungaroton

J. S. Bach: Johannes-Passion; M. Kalmar - J. Hamari - J. Reti - A. Fülöp - Gy. Melis - B. Abel - K. Kovács u. a.; LPX 11 580-82

Béla Bartók: Cantata Profana - Five Hungarian Folk Songs - Village; Antal Doráti - János Ferencsik - András Kórodi; SLPX 11 510

Béla Bartòk: Three Burlesques - Allegro Barbaro - The first term - Sonatina u. a.; Dezsö Rank, Piano; SLPX 11 336

Beethoven: Eroica; Hungarian State Orchestra/János Ferencsik; LPX 11 551

Johannes Brahms: Magyar Táncok Nr. 1-21 - Hungarian Dances Nos. 1-21; János Sándor; LPX 11 566

Joseph Haydn: Symphony Nr. 67 in F Major - Symphonie Nr. 68 in B Flat Major; Hungarian Chamber Orchestra, Vilmos Tátrai; LPX 11 571

Paul Hindemith: Der Schwanendreher - Solo Viola Sonate op. 11 Nr. 5; László Bársony, Viola; Hungarian State Orchestra/Miklós Erdélyi LPX 11 587

Kodály: Choral Works 8; Esti dal - Szekely keserves - Köszönto - Két zoborvidéki népdal u. a.; LPX 11 606

Kodaly: Choral Works 7; Children's, Female and Mixed Choruses; János Ferencsik; LPX 11 612

Liszt Ferenc; Hungarian Coronation Mass; Kyrie - Gloria - Graudale u. a.; LPX 1 055

Liszt: Choral Works III.: Via Crucis - Inno a Maria Vergine; E. Marton - E. Andor - A. Csengery - E. Komlóssy u. a.; LPX 11 575

W. A. Mozart: Divertimenti K. 136, K. 137, K. 138, K. 247; Liszt Ferenc, Chamber Orchestra; Frigyes Sándor; LPX 11 605

Franz Schubert: String Quintett in C Major; Tátrai Quartet; László Szilvásy; LPX 11 611

Csárdás; Gipsy Music from olden times; György Lakatos and his Gipsy Band; LPX 10 130

Songs and dances from the Vietórisz Tablature; Sarabanda - Pargamasca - M. Praetorius: Der Tag vertreibt u. a.; LPX 11 577-78

Metronome

Gil Evans-Svengali: Thoroughbred - Blues in Orbit - Cry of Hunger - Summertime - Zee Zee u. a.; ATL 40 528

Ron Carter: Blues Farm - A small Ballad - Django - A Hymn for him - Two-Beat Johnson u. a.; CTI 6 027

MPS/BASF

Gulda: Midlife Harvest; Musician of our time; Sieben Galgenlieder nach Texten von Christian Morgenstern - Sieben Golowin-Lieder - Little Suite u. a.; 0121 701-9

MPS

Chris Hinze Combination: Mission Suite; John Lee - Gerry Brown - Rob van de Broeck - Henny Vonk u. a.; 2129 177-4

Olympos

Enrico Caruso, Tenor, Volume I; ‚Un Bacio Ancora' - ‚Luna Fedel' - Elisir D'amore - Tosca - Germania - Rigoletto u. a.; ORL 301

Phonogram

J. J. Cale: Really; Lies - Everything will be alright - I'll kiss the world goodbye - Changes u. a.; 6368 112

Max Kaminsky meets Barralhouse Jazzband; Alfons Würzl - Willi Meerwald - Bill Grah - Bernie Gottlieb - Horst Bichler; 6322 007

Schmuckenack Reinhardt: The man I love; Embraceable you – Georgia on my mind – Autumn Leaves u. a.; 6305 188

Teldec

Johann Sebastian Bach: Das Orgelwerk, Vol. 3; Michel Chapuis; BC 25 100-T/1-2

Brahms: Trio in C Major - Cello Sonata Nr. 2 in F Major; Julius Katchen; Josef Suk; Janos Starker; SXL 6 589

Maria Chiara sings Verdi Arias; Royal Opera House Orchestra, Covent Garden, Nello Santi; SXL 6 605

Khachaturian: Piano Concerto; Franck: Symphonic Variations; Alicia de Larrocha; London Philharmonic Orchestra; SXL 6 599

Prokofiev: Romeo & Juliet; Cleveland Orchestra Maazel; SXL 6 620-2

Rachmaninov: Etudes-Tableaux, op. 39; Variations on a Theme by Corelli, op. 42; Vladimir Ashkenazy, Klavier; SXL 6 604

William Walton: Concerto for Violin and Orchestra; Igor Stravinsky: Concerto in D for Violin and Orchestra; Kyung-Whachung; London Symphony Orchestra/André Previn; SXL 6 601

Thorofon

Dieter Kreidler: Gitarre; John Dowland - Leopold Silvius Weiss - J. S. Bach - Niccolo Paganini - Francisco Tarrega; ATH 125

Südwestdeutsche Kammersolisten; Michael Praetorius - Johann Friedrich Fasch - Jean Baptiste Loeillet - Jacques Christopher Naudot; ATH 126

Wea

The Allman Brothers Band Brothers and Sisters; Wasted words - Ramblin man - Southbound - Jessica - Come and go blues u. a.; CAP 47 507

Wilbur de Paris: That's a plenty - Frankie & Jonny - See see rider - Battle Hymn of the republic u. a.; MID 20 054

Symphonische Musik

Alessandro Scarlatti (1660–1725)

12 sinfonie di concerto grosso

Südwestdeutsches Kammerorchester, Dirigent: Räto Tschupp

Thorofon ATH 120/121	39,– DM
Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Diese Werkgruppe vereinigt in sich Elemente der italienischen Opernouvertüre (sinfonia), des Concerto grosso und der Kirchensonate. Begonnen wurde sie, wie Scarlatti auf der ersten Seite vermerkt, am 1. Juni 1715. Die Bestimmung ist ungewiß. Vermutlich hatte der Komponist einen bestimmten Instrumentalkreis im Sinn: neben dem Streicherchor sind am häufigsten eine oder zwei Flöten vertreten, dann Oboe und Trompete. Die Handschrift gelangte in den Besitz des Britischen Museums. In den Jahren 1949 bis 1956 gab Raymond Meylan die Sinfonien einzeln in der Bärenreiter-Reihe „Hortus musicus" heraus: sie wurden für diese Produktion aus nicht ganz einleuchtenden Gründen von dem Oboer und Produktionsleiter Rolf-Julius Koch neu bearbeitet. Bis auf eine gelegentliche Auszierung der Bläserstimmen und einige Kadenzüberbrückungen zwischen Sätzen folgt das hier Gehörte der gedruckten Edition.
Im deutschen Plattenkatalog sind sieben der 12 Werke in anderen Interpretationen verzeichnet.
Das Südwestdeutsche Kammerorchester spielt unter der sachkundigen Stabführung des Schweizer Dirigenten engagiert, wenn auch die Grenzen der einzelnen Gruppen nicht zu überhören sind. Mit der Halligkeit des Aufnahmeortes, der Pforzheimer Stadtkirche, ist das technische Team gut zurechtgekommen. Störend das gelegentliche Vorecho.
(EMT TSD 15, EMT 93ost, Telefunken V 369, Telefunken O 85a)

D. S.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

„L'Estro Armonico" – 12 Konzerte op. 3

Ausführende: I Solisti Veneti; Leitung Claudio Scimone

Electrola-Emi C 187–28 309/10	29,– DM
Interpretation:	5
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	8

Diese Neueinspielung des 1712 veröffentlichten Zyklus von Konzerten für Streichinstrumente ist in erster Linie dazu geeignet, gängige Urteile über Barockmusik zu erhärten. Das Bild des „frohgemuten Vielschreibers" und „naiven Musikanten" Vivaldi wird ein weiteres Mal reproduziert. Mit ihrem halligen Streichersound und dem einseitigen Beharren auf der „typisch barocken" Motorik, die nur durch gelegentliche („expressive") formal nicht gerechtfertigte Ritardandi unterbrochen wird, dürften sich die Platten als Kaufobjekt für Liebhaber „weihnachtlicher Barockmusik" anbieten. Demjenigen, der sich Vivaldi unter analytischem Vorzeichen nähern möchte, hat sie nichts zu bieten: weder läßt die Interpretation der Solisti Veneti die konstruktiven Prinzipien der Partitur deutlich werden noch ist auch nur die Reihenfolge der Konzerte gewahrt: der zyklische Aspekt der Sammlung, der sich in der Anordnung der 12 Konzerte nach Tonarten, Besetzungsformen und Satzzahl äußert, wird so vollkommen zerstört.
(Dual 1219, Revox A 50, AR 2ax)

pk

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Ouvertüren (zu Alcina, Deidamia, Agrippina, Radamisto, Rinaldo, Jephta, Rodelinde, Belshazzar und Susanne) London Philharmonic Orchestra, Dirigent: Karl Richter

Deutsche Grammophon 2530 342	25,– DM
Interpretation:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Tempora mutantur: Karl Richter, vor einem Jahrzehnt noch Inbegriff einer ebenso blutvollen wie sachlichen Barockmusik-Renaissance, scheint längst überholt durch die „authentischeren" Maßnahmen eines Collegium aureum, erst recht die Interpretationen der Harnoncourt- und Leonhardt-Zirkel. Auch bei den Händel-Ouvertüren verläßt sich Richter auf den „modernen" Klang eines im klassisch-romantischen Gusto geschulten Orchesters, die London Philharmonic-Musiker. Das ist nun beileibe kein Mangel, denn es spricht durchaus auch einiges dafür, die gesamte musikalische Überlieferung gleichsam durchs „moderne" Klangempfinden zu filtern, und dem entspricht wohl noch immer das im 19. Jahrhundert perfektionierte Instrumentarium (diese Praxis wird dann gelegentlich legitim aufgeweicht durch Rückgriff auf einzelne Originalinstrumente, worauf Richter im vorliegenden Fall jedoch verzichtet). Was dann doch eher zu denken gibt, ist der Gestus einer pauschalen Festesfreude und schablonisierten Musikalität, den Richter kaum jemals überwindet. Das gibt seinen Interpretationen etwas Stereotypes und schließlich auch recht Trokkenes. Will sagen: jede Ouvertüre, für sich genommen, wirkt durchaus akzeptabel; als Potpourri von neuen Ouvertüren hinterläßt diese Platte aber den Eindruck, als hätte man nur eine einzige Ouvertüre gehört. Gewiß, Händel ist nicht Bach, und extreme Individualisierung der ohnedies recht typenhaften Stücke scheint kaum am Platze. Dieser Sachverhalt trifft sich indes weitaus besser mit dem radikalen Rückgriff auf ein „ungebräuchliches", historisches Instrumentarium, während das eben an der Individualisierung der musikalischen Idiome orientierte klassisch-romantische Orchester letzten Endes doch nicht so gut zu so einer interpretatorischen Haltung paßt.
(MEL Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonie Nr. 45 in fis-moll (Abschiedssymphonie); Konzert für Flöte und Orchester in D-dur

Alexandre Magnin, Flöte; Das Heidelberger Kammerorchester, Leitung Richard Laugs

Sastruphon SM 007 048	5,– DM
Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Das Heidelberger Kammerorchester wird immer besser, vor allem wenn es unter einem Dirigenten spielt. Die Darstellung der Abschiedssymphonie läßt sich neben starker Konkurrenz durchaus hören: der erste Satz ist schwungvoll und rhythmisch straff; der zweite hat weniger Spannung und ist in den Streichern nicht ganz so präzise – das hörte man schon duftiger, schwebender –; der dritte Satz wird recht gewaltig angegangen, der Menuettcharakter gerät dadurch etwas derb; der vierte Satz wirkt zunächst ein wenig verhetzt, gewinnt aber in der ruhigeren „Abschieds"-Passage, die leider bis zum letzten Ton ohne Diminuendo etwas allzu lautstark durchgespielt wird – aber vielleicht wollte auch der letzte Geiger verbissen seine stille Wut auf diese Weise laut äußern . . . Zu loben sind die vorzüglichen Bläser (etwa im Trio des Menuetts) und die ordentliche Aufnahmetechnik mit vollem Klangbild. – Das Flötenkonzert beginnt recht behäbig – jede meiner etlichen Parallelaufnahmen dieses Werks ist da schneller, am lebendigsten noch diejenige mit Christian Lardé und dem Kammerorchester Paul Kuentz (auf der französischen EMI-Trianon-Platte TRX 6185); trotz des Einsatzes eines eifrigen Continuocembalisten führt das deshalb im Orchester zu einem gelegentlichen Begleit-Schrummschrumm, über dem sich Alexandre Magnins blühender Flötenton zwar ruhig und schön entfalten, aber nicht viel Spannung und Schwung vermitteln kann. Im zweiten Satz bestätigt sich der Eindruck des Schwerblütigen, nicht allzu Differenzierten. Im dritten Satz stellt sich dann aber ein echtes Allegro molto ein, schwungvoll zügig und mit Elan, so daß der französische Rampalschüler brillieren kann.
Aber diese Einwände wiegen bei einem Preis von fünf Mark sicher nicht allzu schwer . . .
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X–1000, Summit HS 60)

D. St.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Dritte Symphonie Es-dur op. 55 „Eroica"

NBC Symphony Orchestra, Dirigent: Arturo Toscanini

RCA AT 121	10,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	8

Toscanini hat Beethovens neun Symphonien als Schwerpunkt seines Repertoires angesehen und dementsprechend häufig auch aufgeführt. Und in der Tat ist Toscanini bis heute zu Recht der Ruf eines Beethoven-Interpreten par excellence erhalten geblieben. Unter den Beethovenschen Symphonien war Toscanini am stärksten auf die „Eroica" fixiert, die er denn auch immer wieder dirigiert hat. Von diesem Engagement zeugen drei Aufnahmen: aus den Jahren 1939, 1949 und 1953. Deren letzte, ein Dokument für den Spätstil des 1957 im Alter von 89 Jahren gestorbenen Dirigenten, hat RCA nun im Rahmen der Toscanini-Edition veröffentlicht.
Toscaninis Verhältnis zu Beethoven wurde durch zwei polar miteinander zusammenhängende Züge bestimmt. Für den humanistisch-antifaschistischen Demokraten Toscanini war Beethoven eine Symbolfigur bürgerlicher Revolution und energischer Freiheitlichkeit. Insofern waren Beethovens Partituren für ihn in einem durchaus emphatischen Sinne mehr als Noten, ja sogar mehr als nur Musik. Zugleich aber beharrte er strikt auf der musikalischen Immanenz der Werke und der unumdeutbaren Verbindlichkeit des Noten-Textes. Von dieser dialektischen Spannung zeugt beredt der nun vorliegende Konzertmitschnitt aus der New Yorker Carnegie Hall von 1953, das Dokument eines frappierenden Alters-Starrsinns.
Im ersten Satz nimmt Toscanini nicht nur Beethovens Tempobezeichnung „Allegro con brio" mit allen musikalischen wie emotionalen Implikationen wörtlich, sondern auch die Metronomisierung: Sechzig Takte pro Minute. Das allein wäre nichts Ungewöhnliches. Verstörend jedoch wirkt geradezu Toscaninis schon fast manisch anmutendes Beibehalten dieses Tempos sowohl beim Seitenthema als auch bei dem in der Durchführung nach der katastrophal-dissonanten Klimax eingeführten neuen Gedanken. Das maschinelle Wesen dieses Satzes wird man sonst kaum je einmal mit solcher Unausweichlichkeit gewahr. Aber daß dieser Satz auch pausenlos seine eigene dissoziierende Katastrophe erzeugt wird nicht minder deutlich. Die Härte der Sforzati, das Schrillen der Dissonanzen und das bisweilen fast vulgär-martialische Bellen und Gellen der herausgestochenen Hörner und Trompeten zersetzen stets aufs Neue den rapiden Fluß, dem sie entstammen. Auch in dem zügig und ritardandolos vorwärtsgeführten Trauermarsch kommt es immer wieder zu geradezu beklemmenden Situationen schroffen espressivos innerhalb der unablässig fortlaufenden Bewegung. An dieser läßt Toscanini auch nicht den geringsten Zweifel aufkommen – und doch ereignet sich das Bläser-Sforzato im vorletzten Takt als schroffer Einbruch und Einspruch gegen die Idee einer in sich geschlossenen Form-Dynamik.

Das Scherzo zieht in rasendem Zeitmaß vorüber, und Toscanini ist auch nicht bereit, dieses im Trio zu mäßigen. Daß die Hornisten des NBC-Orchesters ihre Parts noch sauber blasen, wirkt da fast verwunderlich. Auch das Variationen-Finale wirkt ein wenig verhuscht – was selbstverständlich nicht für die spieltechnische Qualität dieser Aufnahme gilt. Aber man spürt hier deutlich, daß es Toscanini hier doch mehr um die rasche und umschweifelose Erledigung eines komplizierten kompositorischen Ablaufs als um dessen volle Entfaltung ging. Dies freilich ist ein Eindruck, der sich fast bei den meisten „Eroica"-Interpretationen ergibt. Vor allem Klemperer ist es, sowohl auf seiner Platte als auch bei Konzerten, gelungen, auch die „Eroica" trotz des unzweifelhaften Übergewichts der beiden ersten Sätze zwingend als „Final-Symphonie" zu interpretieren.
Die Aufnahme ist klanglich noch durchaus akzeptabel. Und man findet es, zumindest in diesem besonderen Falle, fast als wohltuend, einmal ein mit höchster Perfektion, doch durchaus ungeschönt, ja geradezu rauh spielendes Orchester zu hören, bei dem Staccati wirklich auch einmal kurz abgerissen klingen und das Legato entweder dem linearen Zusammenhang oder der expressiven Figur gilt – und nicht einem vagen Schönheitsideal. Auch die für sich genommen bisweilen schon fast ausgesprochen unschön knallenden Sforzati und herausgeschmetterten Einzeltöne der Trompeten und Hörner lassen etwas von dem erkennen, was Beethovens Musik einmal gewesen ist: musikalisch-revolutionäre Explosivität.
(Lenco L 85, Ortofon Super M 15 E, Philips 591, Heco P 4000)

G. R. K.

Hector Berlioz (1803–1869)

La Damnation de Faust (Gesamtaufnahme)

Faust	Nicolai Gedda
Méphistophélès	Jules Bastin
Marguerite	Josephine Veasey
Brander	Richard Van Allan

London Symphony Orchestra; London Symphony Orchestra Chorus; Ambrosian Singers; Wandsworth School Boy's Choir; Dirigent Colin Davis

Philips 6703 042	49,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Berlioz' Ausspruch, es sei sein Unglück, 140 Jahre zu früh geboren zu sein, trifft nicht zuletzt auch die Rezeptionsgeschichte von La Damnation de Faust. In Frankreich war – wie der ganze Berlioz – das Werk nie populär, in Deutschland, wo es immerhin die Programme der Musikfeste um die Jahrhundertwende häufiger schmückte, galt und gilt es als seltsamer Zwitter von Oper und Oratorium, wenn nicht gar als nicht ganz ernst zu nehmende Goethe-Adaption aus der Sicht eines überhitzten französischen Romantikers. Man nimmt Berlioz seinen Faust zwar nicht ganz so übel wie Gounod, aber immerhin . . .
Möglicherweise ist es auch hier – wie schon im Falle von Mahler – die Schallplatte, die diese „Dramatische Legende" in dramaturgischer wie musikalischer Hinsicht „erlöst". Daß das Werk im Konzertsaal nicht restlos befriedigt, weil seine dramatischen Elemente den konventionellen Rahmen zu sprengen scheinen, hat man oft genug empfunden. Daß aber auch die Bühne den inneren Dimensionen von Berlioz musikalisch-dramatischer (wohl zu unterscheiden von „musikdramatischer" im Wagnerschen Sinne) Konzeption nicht gerecht wird, bewies noch jüngst die szenisch interessante, musikalisch unbefriedigende Kölner Inszenierung.
Es scheint, als ob erst eine von allem äußeren Ritual abgelöste Reduzierung auf das Akustische Berlioz' phantastische Visionen von Goethes Faustdichtung ungetrübt zum Leuchten brächte. Erst die Schallplatte macht das möglich. Die wechselnden Schauplätze werden hier nicht als sprunghaft empfunden, nicht einmal die vielgeschmähte Bemühung Ungarns zwecks „Unterbringung" des berühmten Marsches erscheint willkürlich, weil das geniale Orchesterstück sich bruchlos in die traumhaft-sprunghafte Welt der ausschließlich durch die Musik heraufgerufenen Assoziationen einfügt. Das innere Tempo des Werkes, bestimmt durch die Fülle relativ schnell wechselnder Kontraste der Farbe und Stimmungen, ist auch ein anderes als etwa das sinfonisch-breitere von „Romeo und Julia". Berlioz' spezifische Dramatik hat sich weder vorher noch nachher so prägnant, kürzelhaft-komprimiert, wohl auch erhitzt ausgesprochen wie in der Damnation. Sie ist die „Schallplatten-Oper" par excellence. Die Musik illustriert nicht dramatisches Geschehen, sondern dieses „Geschehen" (wenn man bei einer Vision überhaupt von Geschehen sprechen kann) springt direkt aus der Musik heraus. Eine Dramaturgie, die, da hatte Berlioz Recht, 140 Jahre zu früh kam.
Als Erster hat sich im Zeitalter der Langspielplatte Charles Münch des Werkes angenommen. Seine Bostoner Einspielung von 1954 ist, wenn auch aufnahmetechnisch überholt und deshalb naturgemäß den Klangintentionen des Komponisten nicht voll entsprechend, künstlerisch heute noch bemerkenswert, trotz der etwas opernhaft-konventionellen Attitüde von Suzanne Danco und David Poleri. In der energischen Profilierung des Rhythmischen – etwa im Ungarischen Marsch und der Höllenfahrt – gibt sie sich sogar „französischer" als diese neue Colin-Davis-Produktion. Die mit vier Plattenseiten auskommende Pariser Stereo-Einspielung von Prêtre kenne ich nicht.
Diese Londoner Philips-Produktion darf getrost als ein Glanzstück von Davis' Berlioz-Zyklus bezeichnet werden. Der Sinn des Dirigenten für die scharfe, pedallose Klanglichkeit des Berliozschen Orchesters, für die das Nur-Illustrative weit unter sich lassende Kühnheit der musikalischen Gestik, für das Phantastisch-Atmosphärische dieser Musik ist einmal mehr bewundernswert. Daß er in einem normalerweise als virtuose Orchester-„Pièce" mißbrauchten Stück wie dem Ungarischen Marsch auf die übliche Elan-Brillanz verzichtet zugunsten eines starren, maschinenhaft-unerbittlichen Voranstampfens, macht die innere Funktion dieses keineswegs dem Effekt zuliebe aufgepfropften, sondern – parallel zur ähnlich gelagerten Höllenfahrt – in das dramaturgische Konzept genau eingepaßten musikalischen Symbols der Inhumanität deutlich. Imponierend auch die Klangregie vor allem der Chöre. Der dramaturgische Effekt des Näherkommens, wie er in den Fällen des Bauernchores zu Beginn und des Soldatenchores praktiziert wird, läßt sich nur auf der Schallplatte erzielen, obwohl er den Absichten der Partitur entspricht. Ungemein wirkungsvoll die chorische Glanznummer des Werkes, der plastisch gegeneinandergeführte Doppelchor von Soldaten und Studenten. Hier, wie in der vielleicht ein wenig zu „echt" gesungenen, etwas des ironischen Untertons entbehrenden Amen-Fuge demonstrieren die Männerchöre hohes Niveau. Sieht man von der zauberhaft klang-inszenierten Sylphenszene ab, so bewegen sich die gemischten Chöre trotz des opulenten Aufgebots nicht ganz auf dieser Höhe. Weder der Osterchor noch die Apotheose Marguerites sind klangliche Ereignisse, vor allem die letztere kann man sich noch feiner abgetönt, ätherischer vorstellen, vollkommener in der Mischung mit dem wundervoll klingenden Orchester. Die sehr flach vokalisierte Litanei der Bauern in der Höllenfahrt ist wohl beabsichtigt, der Einsatz solcher spezifischer Klangfärbemittel auf Kosten des traditionellen ästhetischen Kanons legitim. Sieht man von dem ein wenig zu nahen Zapfenstreich nach Marguerites Romanze ab, läßt die Klangregie kaum einen Wunsch offen, auch nicht denjenigen nach Unaufdringlichkeit.
Wie bereits bei Prêtre singt Nicolai Gedda den Faust, eine sängerisch so souveräne wie musikalisch intelligente Leistung, die ihren Höhepunkt in der grandios gestalteten Beschwörung der Natur, diesem Herzstück des Werkes, findet. Wie Gedda es versteht, stärksten und unmittelbarsten emotionalen Einsatz von jedem Opernpathos fernzuhalten, hier Berlioz' spezifische Vokalität so sicher treffend, wie er im Falle des „Palestrina" die so ganz anders geartete Pfitzners traf, das zeugt von einer bei Sängern heute selten gewordenen geistigen Kultur. In der großen Arie zu Beginn des dritten Teils bietet er dazu noch ein Glanzbeispiel lyrischen Schöngesangs.
Jules Bastins Méphistophélès entbehrt jenes infamen Charmes, mit dem ein Souzay in seinen besten Jahren ein Stück wie die Serenade zu singen wußte. Er gibt sich weniger ironisch-chevalesk, auch im Falle des Liedes vom Floh, läßt das Phantastisch-Dämonische der Figur direkter durchscheinen. Er verläßt sich mehr auf die Aussagekraft des Komponierten als auf das Sich-Produzieren, das dieser Personifikation des Inhumanen freilich durchaus gestattet sein dürfte. Sein etwas sprödes Timbre ist der Figur allerdings sehr gemäß.
Ideal die Marguerite von Josephine Veasey in ihrer makellosen Kantabilität, ihrer verinnerlichten Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Wenn in der Romanze ihre espressiv geführte Phrasierung mit dem Kantabile des herrlich geblasenen Englisch Horn kontrastiert, erreicht die Aufnahme eine beinahe gefährliche Hautnähe romantischer Bekenntnishaftigkeit. Der Besetzungszettel führt ausdrücklich einen „sprachlichen Berater" auf. Nicht ohne Grund, wie das Ergebnis zeigt, befriedigt das Französisch durchweg auch den anspruchsvolleren Romanisten. Eine der Bedeutung des Werkes würdige Produktion.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Anton Bruckner (1824–1896)

The great Bruckner conductors

Sinfonie Nr. 4 Es-dur, Otto Klemperer und die Wiener Sinfoniker; Sinfonie Nr. 7 E-dur, Karl Böhm und die Wiener Philharmoniker; Sinfonie Nr. 8 c-moll, Wilhelm Furtwängler und die Berliner Philharmoniker; Sinfonie Nr. 9 d-moll, Jascha Horenstein und die Wiener Sinfoniker

VOX VSPS 14	49,– DM
Interpretation:	8 7 8 9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	6

Diese Wiederveröffentlichung von Bruckner-Einspielungen, die VOX bereits vor Jahren als Einzelaufnahmen vorgelegt hat, ist insofern verdienstvoll, als sie den Stand der Bruckner-Interpretation in den ersten Nachkriegsjahren von verschiedenen Seiten her beleuchtet. In keinem Falle wurde ein Aufnahmedatum angegeben, obgleich das umfangreiche Kassetten-Beiblatt biographische Skizzen über die vier Dirigenten enthält. Die Aufnahmen stammen jedoch sämtlich aus den Jahren 1947 bis 1951. Im Falle der Böhm-Einspielung wird offiziell „The Vienna State opera orchestra" angegeben, doch hat dies lediglich juristische Gründe; es handelt sich natürlich um die Wiener Philharmoniker. Klangtechnisch darf selbstverständlich nicht moderner Stereo-Standard erwartet werden. Relativ am antiquiertesten klingt die Furtwängler-Einspielung. Dennoch liegt die Klangqualität auch dieser Aufnahme erheblich über Furtwänglers „Ring"-Dokument. Stört in dieser Achten stellenweise eine penetrante Schärfe der Oberstimmen, vor allem der Geigen, so ist das Klangbild der übrigen Aufnahmen recht ausgeglichen. Die Pressung der fünf Platten könnte besser sein.
Furtwängler und – damals noch mit einigem Abstand – Böhm vertreten die deutsche Bruckner-Orthodoxie der dreißiger und vierziger Jahre. Böhm, der während seiner Dresdner Zeit als Nachfolger von Fritz Busch für Bruckner Pionierdienste leistete, spielte bereits vor dem Kriege die Vierte und Fünfte Sinfonie für Electrola ein. Furtwängler hob am 5. Juli 1939 die Originalfassung der Achten in der Haas-Ausgabe mit den Wiener Philharmonikern aus der Taufe. Es waren also die Jahre der Wiederentdeckung der Brucknerschen Originale, die mit der Hauseggerschen Uraufführung der Originalfassung der Neunten am 2. April 1932 in München anhoben, eine Entwicklung, die bis zum Kriegsausbruch anhielt. („Uraufführungen": Linzer Fassung der Ersten 1934 unter Peter Raabe in

Aachen, Originalfassungen der Sechsten 1935 unter Paul van Kempen in Dresden, der Fünften 1935 unter Hausegger in München, der Vierten 1936 unter Hans Weisbach in Leipzig, der Zweiten 1937 unter Eugen Jochum in Hamburg). Hand in Hand mit dieser Pionierarbeit ging freilich jene nicht ungefährliche Ideologisierung der Bruckner-Interpretation und – Rezeption, die, genau genommen, interpretatorisch vieles von dem wieder zerstörte, was die Bruckner-Philologie, vorab Robert Haas, in ihrer minuziösen Arbeit der Freilegung von Bruckners Originalpartituren für ein neues Bruckner-Bild geleistet hatte. Hatte man die Textretuschen und Kürzungen der Schalk und Loewe ausgemerzt, so gingen nun die Dirigenten in dynamischer und agogischer Beziehung mit diesem gereinigten Text umso exzessiver um.

Man hat Furtwängler als den Prototyp dieser „regressiven" Bruckner-Deutung bezeichnet. Das ist richtig. Dennoch gelten für einen Dirigenten seiner Potenz, wie U. Schreiber in seinem Schallplatten-Jahrbuch treffend bemerkt, „Sondergesetze". Die für ihn charakteristische Wirkung eines „Ineins von Zerstörung und Konstruktion" läßt sich an der hier eingespielten Wiedergabe der Achten genau verfolgen. Sein espressives Aufladen des melodischen Details, sein agogisches Nachgeben an Phrasenenden, seine scheinbar willkürliche, in Wahrheit jedoch genau kalkulierte Freiheit der Tempi, die stets auf sehr weitgeschwungene architektonische Formzusammenhänge hinzielt und diese nicht mit rigoroser Strenge (wie Klemperer) erzwingt, sondern mit Hilfe eines ständigen Wechsels von Spannung und Entspannung organisch wachsen läßt, alles das ist nicht kopierbar und konnte dementsprechend auch keine Schule machen. Auch bei Furtwängler geht die Rechnung nicht immer auf: Spiegeln die drei ersten Sätze das „Faszinosum" seines Bruckner-Bildes höchst eindrucksvoll, so versagt sich das Riesen-Finale einem solchen Konzept. Der problematische, weil giganteske Satz zerfällt bei Furtwängler in z. T. großartige Einzelbilder.

Wie ein solch „regressiver" Bruckner jener Zeit aussah, wenn der Interpret nicht Furtwängler hieß, das zeigt Böhms Aufnahme der Siebenten, die furtwänglerisch sein will. In ihrer liebevollen Kultivierung der „schönen Stellen", der die großen Formzusammenhänge zum Opfer fallen, ihrer mehr vom Augenblicksimpuls als von überlegener Disposition bestimmten Freiheit des Agogischen, ihrer Zelebration des Adagios, der jedoch bei aller Espressivität des Details streckenweise der große Atem abgeht, (Böhm brauchte für den Satz 28 Minuten!) ist sie sicherlich charakteristischer für die deutsch-österreichische Bruckner-Orthodoxie jener Jahre als der Sonderfall Furtwängler. Mit Böhms heutigem Bruckner hat sie lediglich die singende Espressivität gemein. Ob Böhm damals schon zu den „great Bruckner conductors" gehörte, bleibe dahingestellt. Heute gehört er zweifellos zu ihnen; eine Darstellung der Siebenten, wie er sie jüngst beim WDR Köln hinstellte, hat Modellcharakter. Aber der Bruckner-Interpret Böhm wird in den Jahren seiner Meisterschaft von der Schallplatte unbegreiflicherweise ignoriert.

Wie anders stellt sich der Bruckner der Klemperer und Horenstein dar. Beide waren seit 1933 von der Entwicklung der „Orthodoxie" in Deutschland abgeschnitten, sie stießen nach dem Kriege unvoreingenommen auf die nunmehr weltweit obligatorisch gewordenen Originalfassungen. Klemperer stellt Furtwänglers bekenntnishaftem Espressivo-Bruckner einen rigoros in ein klassizistisches Korsett gezwängten gegenüber. Seine damalige Darstellung der Vierten hat in mancher Beziehung mehr Konsequenz als die spätere Philharmonia-Einspielung der EMI. Die Tempi sind ungewöhnlich schnell, das ganze Werk rauscht in wenig mehr als fünfzig Minuten vorüber, eine „Rekordzeit", die von keiner weiteren Aufnahme mehr „unterboten" wurde. Die Phrasenenden sind beinahe ineinander verschränkt, so wenig Zeit läßt sich Klemperer zum Verweilen. Der Schatten Toscaninis scheint über dieser Wiedergabe zu liegen, man glaubt fast, angesichts dieser Strenge des Agogischen das fanatische „Ritmo, ritmo!" des großen Italieners aus dem Hintergrund zu hören. Charakteristisch für den reifen Klemperer der Spätzeit ist jedoch hier schon die scharfe, harte Plastik, mit der das Strukturelle der Musik durchgezeichnet wird. Trotz aller Zügigkeit ist nichts beiläufig oder nebensächlich. Ein Bruckner, der in seiner Eigenart kaum weniger fasziniert als der extrem andere Furtwänglers. Freilich leistet sich Klemperer auch hier eine jener Extravaganzen, vor denen man bei ihm nie sicher war: er läßt das Bratschenthema im Andante beide Male solistisch spielen. Das ist so unbrucknerisch wie nur möglich. Schlägt bei Furtwängler, Böhm und Klemperer Zeitbedingtes deutlich durch, so trägt Jascha Horensteins Aufnahme der Neunten auch heute noch das Signum des Exemplarischen. Die Schallplatte hat diesen bedeutenden Musiker in geradezu sträflicher Weise ignoriert, obgleich diese Wiener Einspielung – eine der ersten großen Bruckner-Aufnahmen nach dem Kriege – bereits bei ihrem ersten Erscheinen den Rang Horensteins hätte deutlich machen müssen. Seine Wiedergabe zeichnet sich durch akribische Textgenauigkeit bei größter Espressivität und Innenspannung aus. Die romantisch-metaphysischen Ausdrucksbereiche, in die dieser Torso, allem Sachlichkeitsfanatismus moderner Ästhetik und Exegetik zum Trotz, hinaufsteigt, werden wie selbstverständlich Ereignis, ohne daß der kompositorischen Struktur im mindesten Gewalt angetan würde. Horenstein hatte in jenen ersten Nachkriegsjahren offenbar als Einziger bereits den Weg zu einem Bruckner sui generis gefunden. Jedenfalls ist er der einzige unter den hier präsentierten vier „great Bruckner conductors", der aus den gereinigten Notentexten auch die letzten Konsequenzen für die Wiedergabe zieht. Er spielt, „was da steht", ohne eigene agogische oder dynamische Zutat, aber mit außergewöhnlichem Gespür für Bruckners weite Formbögen, in die er die für diese Neunte charakteristischen espressiven Eruptionen organisch einfügt.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Dmitrij Schostakowitsch (geb. 1906)

Sinfonie Nr. 2 h-dur op. 14; Sinfonie Nr. 1 f-moll op. 10

Sinfonieorchester der Moskauer Staatlichen Philharmonie; Chor der Staatlichen Akademischen Russischen Chorkapelle; Dirigent Kyrill Kondraschin

Ariola-Eurodisc S 86 885 MK	25,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Das interessantere der beiden sinfonischen Erstlingswerke ist die 1927 zur Feier des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution komponierte Zweite. Lange war das Werk in der Sowjetunion als „formalistisch" verpönt, trotz des hymnischen Schlußchores nach einem Gedicht von Alexander Besymenskij. Erst 1967 machte Igor Blashkow mit der Leningrader Philharmonie eine Plattenaufnahme, die 1971 bei uns herauskam (siehe Rezension Heft 10/71 S. 914). Ihr macht nun diese Kondraschin-Neueinspielung aus dem Jahr 1972 (die Angabe der Einspieljahre bzw. oft sogar Daten bei Ariola ist sehr dankens- und nachahmenswert) Konkurrenz. War die Leningrader Produktion mehr auf räumliche Klanglichkeit bei geringerer Präsenz abgestellt, so liegt das aufnahmetechnische Plus dieser jüngeren Moskauer Aufnahme in ihrer ungewöhnlichen Direktheit bei freilich geringerer Räumlichkeit. Das ohnehin harte, expressionistisch-chaotische Klanggefüge des Werkes, das durchaus der revolutionären Aufbruchstimmung der zwanziger Jahre, wie sie in der sowjetischen Dichtung dieser Zeit ein Majakowsky repräsentiert, entspricht, kommt auf diese Weise noch aggressiver aus dem Lautsprecher. Was nicht heißt, daß Kondraschin interpretatorisch Blashkow unbedingt überlegen ist. Der brodelnde Anfang mit seinen sich schlängelnden Pianissimo-Linien klingt bei den Leningradern deutlicher, gespannter in seiner quasi-chaotischen Linearität, die erste Steigerung hat größere Zielstrebigkeit, der Ausdrucksgehalt dieses hochexpressionistischen Aufflammens tritt überzeugender zutage. Kondraschin macht das mit zuviel Sfumato, mehr auf impressionistische Klangmagie als auf Klarlegung jenes panchromatischen Gefüges hin angelegt. Späterhin zeichnet er jedoch vernehmlich härter, die schrillen Sekunreibungen und grellen Dissonanzenketten, das harte Geflecht quasi-atonal geführter solistischer Linien kompromißlos entwickelnd. Das Siebzehnminuten-Stück ist – zumindest bis zum Eintritt des Chores – auch heute noch ein harter Brocken. Verbindungslinien zu Bergs Orchesterstücken, zum Bartok des Wunderbaren Mandarin oder zum Prokofieff der Skythischen Suite sind deutlich auszumachen. Rein musikalisch mag die hymnische Diatonik des Chorschlusses – das einzige, was die spätere Sowjet-Ästhetik, wie sie etwa Martynow in seiner Schostokowitsch-Biographie von 1945 vertritt, gelten ließ – ein Stilbruch sein. Vom Standpunkt des rein Affektiven her gesehen paßt dieses hochgesteigerte, schließlich in herausgeschrieenen Sprechchören explodierende Pathos durchaus in das Bild expressionistischer Übersteigerung. Gegenüber dem Elan, der aus dieser Revolutionsmusik spricht, wirken heutige Versuche „engagierter Musik", selbst Nono – von Henzes Ausflügen in das linke Engagement nicht zu reden – harmlos.

Gute Aufnahmen der Ersten gibt es mehrere. Diejenige Kondraschins zeichnet sich durch stellenweise kammermusikalische Lockerheit bei großer Prägnanz, durch virtuosen Schwung und temperamentvollen Zugriff im Falle der relativ sparsamen dynamischen Kulminationspunkte aus. Dinge, die sehr glücklich die oft allzugroße Unbekümmertheit des jungen Schostakowitsch in Bezug auf formale Bewältigung seiner vielen Einfälle überdecken. Vor allem die ironischen Momente des Werkes kommen spritzig heraus. Die Moskauer Philharmonie brilliert mit vorzüglichen Bläsern.

Läßt die klangtechnische Bewältigung des Chorschlusses der Zweiten noch einige Wünsche offen – wobei zugegeben werden muß, daß er die Tontechniker vor kaum lösbare Probleme stellt – so verdient die Technik der Ersten und der instrumentalen Teile der Zweiten höchstes Lob. Präsenz des Details, Durchhörbarkeit der Klangtotale verbunden mit makelloser Pressung zeichnen die Platte aus.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Kurt Graunke (geb. 1915)

Konzert für Violine und Orchester; Sinfonie Nr. 2

Lukas David, Violine; Symphonie-Orchester Graunke, Leitung: Kurt Graunke

EMI Electrola 1 C 061–28 826	22,– DM
Interpretation:	4
Repertoirewert:	1
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	6

Von Kurt Graunke kann man zu Recht sagen, er sei eine Münchner Einrichtung. Denn obwohl in Stettin geboren, in seiner Heimatstadt, Berlin und Wien ausgebildet, hat er 1945 in München ein Symphonieorchester gegründet, ihm mit einem Wohltätigkeitskonzert für das Rote Kreuz mit Direktübertragung im damals von der Militärregierung neu gegründeten Sender ‚Radio München' einen viel beachteten Einstand verschafft und in den bald 30 Jahren seither sein Orchester mit Elan, zupackender Musikalität und organisatorischem Geschick zu einem aktiven Teil des Münchner Musiklebens werden lassen. Vielseitigkeit und Wendigkeit müssen das Graunke-Orchester und sein Leiter dauernd beweisen, denn von Ballett und Operette über Film und Fernsehen bis zu Rundfunk und Schallplatte warten auf dieses Ensemble fast täglich andere Aufgaben. Daß Graunke jetzt auch noch als Komponist hervorzutreten versucht, ist aber bestimmt ein falscher Ehrgeiz, denn aus reichhaltigen Arrangeur-Erfahrungen, kontrapunktischen Schulkenntnissen, einem kräftigen Schuß Traditionalis-

mus und einigen ‚gemäßigt modernen' Zusätzen (in Form von Wurschtelchromatik und polytonalem Pfeffer) wird eben noch keine eigenständige Musik. Und daß der einstige Geiger einen ‚dankbaren' Violinpart zu schreiben weiß (der bei Lukas David nur ausgesprochen undankbar klingt), ist ohne weitere Ingredienzien eigentlich auch noch kein hinreichender Grund für ein Violinkonzert. Eine überflüssige Platte, zudem klangtechnisch erheblich unter Electrola-Niveau.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich)

U. D.

Krzysztof Penderecki (geb. 1933)

1. Sinfonie; Anaklasis für Streicher und Schlagzeug

London Symphony Orchestra, Leitung: Krzysztof Penderecki

Hör zu/EMI Electrola SHZE 393 22,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Was ich schon bei der kürzlich erst eschienenen Zwei-Platten-Kassette „Penderecki dirigiert Penderecki" über die neu erwachten Ambitionen des Orchesterleiters im Komponisten festgestellt hatte (vgl. Hifi 1/74), wird nun auch durch diese Aufnahme mit den Londoner Symphonikern bestätigt: Penderecki reiht bei der Darbietung seiner Musik die einzelnen Abschnitte und Klangzustände etwas unverbunden, fast spannungslos und ohne den dramaturgisch aufwertenden Zugriff des erfahrenen Orchesterleiters aneinander; er läßt dadurch den Hörer mehr Einblick in das Maschenwerk seiner nicht eben dicht gewobenen instrumentalen Farbmuster gewinnen, als es dem Komponisten eigentlich lieb sein sollte. Seine Interpretation der 1. Sinfonie wirkt deshalb offener, vielleicht auch unprätentiöser, aber eben aus demselben Grund zugleich weniger überzeugend, weniger schlüssig als die Wiedergabe unter Leitung von Witold Rowicki beim Warschauer Herbst letzten Jahres. Immerhin hält die Schallplatte die Uraufführungsfassung fest, denn sie ist im direkten Anschluß an jenes Konzert der ‚Perkins Engines' in der Kathedrale der mittelenglischen Stadt Peterborough (am 19. Juli 1973) entstanden, für das Penderecki seinen ‚Sinfonie-Erstling' als Auftragswerk des „in der Welt führenden Herstellers von Dieselmotoren" komponiert hatte.

Die Klangmittel in der Sinfonie sind – das läßt sich an der Gegenüberstellung mit dem Frühwerk ‚Anaklasis' von 1960 sehr gut beobachten – im wesentlichen dieselben geblieben: ruhende Flächen, irrisierende Farbagglomerate, lange Crescendo-Anläufe, Repetitionsmelismen, Glissandi, wenig Verarbeitung, eher Schichtung von Verschiedenem oder komplexe polyphone Überlagerung desselben motivischen und rhythmischen Materials. Was sich in den 13 dazwischenliegenden Jahren geändert hat, ist die Selbstsicherheit und auch die aus Oratorienerfahrung bezogene Gewandtheit, mit diesem Repertoire an Möglichkeiten selbst größere formale Zusammenhänge zu bewältigen. In der Sinfonie wendet Penderecki dafür eine fünfteilige Bogenform an, bei der ein statischer ‚Anfangs'-teil („Arche") mit einem bewegteren, belebteren Zweitabschnitt („Dynamis") kontrastiert wird, beide in einer zentralen ‚Passacaglia' münden, dort zum Höhepunkt geschichtet und verdichtet werden und sich dann wieder in eine veränderte Reprise von „Dynamis" und „Arche" auflösen. Das Ganze ist mit Anstieg, Mitte und Abfall einleuchtend, leicht faßlich und doch so plakativ, wie man es aus Kenntnis mancher modernistischen Großtaten dieses polnischen Erfolgskomponisten hätte befürchten können. Freilich der einstige vitale und beinahe revolutionäre Impuls, der ‚Anaklasis' zur bestaunten Sensation machte, ist inzwischen so gründlich dahin, daß selbst die Wiederaufführung dieses Stückes dem Komponisten nicht mehr recht gelingen will!
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/ Sandwich) U. D.

Instrumentalmusik

Tanzmusik des Frühbarock (1570–1620)

Giorgio Mainerio: Schiarazula Marazula; Tedescha - Saltarello; Ungarescha - Saltarello; Giovanni Battista Besardo: Branle - Branle gai; Simone Molinaro: Saltarello; Ballo detto „Il Conte Orlando" - Saltarello; Gesualdo da Venosa: Gagliarda del Principe di Venosa; Mario Fabrizio Caroso: Barriera (Balletto); Celeste Giglio (Balletto); Pierre Francisque Caroubel: Pavana de Spaigne; Courante; Volte; Anthony Holborne: Pavan „The Funerals"; Noel's Galliard; Coranto „Heigh ho Holiday"; John Dowland: Queen Elizabeth her Galliard; Mrs. Winter's Jump; Thomas Simpson: Alman; Orlando Gibbons: Galliard; Michael Praetorius: Galliarde de Monsieur Wustron; Galliarde de la guerre; Reprinse; Valentin Haussmann: Tantz; Paduan; Galliard; Catkanei

Ulsamer-Collegium; Konrad Ragossnig, Laute

DGA 2533 150 25,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Die vorliegende, bereits vor Jahresfrist angekündigte Anthologie bildet die Fortsetzung einer Reihe, die mit „Tanzmusik der Renaissance" eröffnet wurde (siehe Rezension im Heft 4/73, S. 389) und durch eine dritte, dem Hochbarock gewidmete Platte noch erweitert und zugleich abgeschlossen werden soll. Wo endet nun die Renaissance und wann beginnt eigentlich das Barock? Selbstverständlich ist es fast unmöglich, zeitlich wie stilistisch eine scharfe Trennlinie zu ziehen und wie immer gibt es zwischen beiden Epochen nur eine äußerst verschwommene Grenze. Die Entwicklung vollzieht sich kaum merklich, die Kunstformen gehen nur langsam und mit vielfachen Überschneidungen ineinander über, so daß es uns zumal nach einem Abstand von vier Jahrhunderten schwerfällt, was sie voneinander unterscheidet, deutlich wahrzunehmen. Wenn von dieser Platte jedoch – wie von ihrer Vorgängerin – eine so starke Faszination ausgeht, so liegt dies weniger an den kurzen Paduanen und Galliarden, die auch hier reichlich vertreten sind, als vielmehr an der Tatsache, daß mehrere Tanzsätze schon zu regelrechten Ballettsuiten zusammengestellt erscheinen, wie etwa diejenigen, die der Tanzmeister Mario Fabrizio Caroso zu Ehren der Herzogin von Modena bzw. des herzöglichen Herrscherpaares von Parma schrieb. Bemerkenswert ist überhaupt der allmählich stattfindende Wandel im Charakter der Tanzmusik jener Zeit: sie ist in der Regel – sieht man von einem Tanz wie die Volta ab, deren Ausgelassenheit und „Unflätigkeit" übrigens zu besonders scharfen Kritiken Anlaß gaben – nicht nur ruhiger und geregelter, gesitteter und aristokratischer als die der vorhergehenden Epoche, sondern auch kunstvoller gearbeitet, was eigentlich kein Wunder nimmt, begegnen uns doch unter den Komponisten, die die Gattung pflegten, so illustre Namen wie Gesualdo, Dowland, Gibbons, Haussmann und Praetorius. Alle haben natürlich schon einen festen Platz im Repertoire, aber mit Genugtuung soll registriert werden, daß der Produzent sich bei der Auswahl der Tänze bemüht hat, nur solche aufzunehmen, die nicht bereits auf einer anderen Platte vorliegen. Sehr erfreulich ist überdies, daß man neben Praetorius selbst endlich auch einem seiner Hauptmitarbeiter Gerechtigkeit hat widerfahren lassen, nämlich dem Pierre Francisque Caroubel, der mit nicht weniger als 78 Stücken einen sehr bedeutenden Beitrag zur wichtigsten Sammlung französischer Tänze jener Zeit, der Terpsichore von 1612, lieferte. Wohltuend wirkt auch für den Hörer die angestrebte Abwechslung von heiteren und schwungvollen Kompositionen mit anderen von durchaus gravitätisch-ernster oder gar düsterer Stimmung (Holbornes Pavane „The Funerals").

Über das Niveau der Interpretation kann auch diesmal nur in höchsten Tönen gesprochen werden. Besonders zu loben ist das Lauten-Consort, zu dem sich Theorbe, Cister und Orpharion zu ganz aparten und reizvollen Klangeffekten gesellen, sowie die perfekte Intonation der Bläsergruppe (Blockflöten, Pommer, Krummhorn, Zink u. a.). Nicht weniger mustergültig die informative Präsentation mit genauen Quellenangaben und zeitgenössischen Illustrationen, sowie die technische Beschaffenheit von Aufnahme und Pressung. Bekanntlich sind aller guten Dinge drei. Die beiden ersten Platten der Reihe geben uns allen Grund, die dritte mit Spannung und Zuversicht zu erwarten.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Italienische Blockflötensonaten II

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)
Canzon per Canto solo e Basso continuo („La Bernadinia")

Gian Paolo Cima (um 1570)
Sonate in d; Sonate in g

Benedetto Marcello (1686–1739)
Sonate in d-moll für Blockflöte und Basso continuo, op. 2 Nr. 11

Arcangelo Corelli (1653–1713)
Sonate in F-dur für Blockflöte und Basso continuo, op. 5 Nr. 4

Francesco Maria Veracini (1690–1768)
Sonate in a-moll für Blockflöte und Basso continuo

Frans Brüggen, Blockflöte; Anner Bylsma, Violoncello; Gustav Leonhardt, Cembalo und Orgelpositiv

Telefunken SAWT 9 589–B 22,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Diese zweite Folge italienischer Blockflötensonaten unterscheidet sich von der ersten (auf Teldec SAWT 9 518–A, vgl. Heft 8/68 S. 526) in zweierlei Hinsicht: einmal werden mit den Stücken von Frescobaldi und von Cima Werke vorgestellt, die – anders als bei den übrigen Stücken dieser Platte – den Continuobaß über seine rein harmonische Begleitfunktion hinaus zu einem thematisch gleichwertigen Partner des Soloinstruments erheben; zum anderen wird die Einförmigkeit des instrumentalen Geschehens dadurch etwas aufgelockert, daß Gustav Leonhardt im Frescobaldi-Canzon die Orgel als Continuoinstrument benutzt. Im übrigen läßt sich wie bei der ersten Folge nur hohes Lob spenden: exemplarische Darstellung und Fertigung bei hervorragender Klang- und Raumpräsentation – man hat auch nichts anderes erwartet.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X–1000, Summit HS 60)

D. St.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

L'estro Armonico, 12 Concerti op. 3

Academy of St. Martin-in-the-Fields, Leitung: Neville Marriner

Decca DK 11 544/1–2 29,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die 1712/1713 im Druck erschienene Konzertsammlung „L'Estro Armonico" („Harmonische Eingebung") enthält einige der bekanntesten, fast schon populären Vivaldi-Concerti, darunter die in a-moll (Nr. 6) und E-dur (Nr. 12). Als besonders eindrucksvoll können aber einige der Moll-Konzerte für zwei bzw. vier Soloviolinen gelten, nämlich das

in g-moll (Nr. 2) und h-moll (Nr. 10). Sechs der zwölf Konzerte wurden bekanntlich von J. S. Bach bearbeitet.
Die Interpretationen sind durchweg überzeugend. Die vier Solokonzerte werden von zwei ebenbürtigen Geigern (jeder spielt zwei Werke) wiedergegeben (Iona Brown und Alan Loveday). Auch bei den Stücken für zwei und vier Soloviolinen wechselt die „Besetzung". Große Sorgfalt wurde auf die Continuoparts verwendet: Im kirchensonatenhaften g-moll-Concerto treten zum Cembalo noch Orgel und Theorbe, im G-dur-Concerto Nr. 3 werden diese drei Instrumente noch durchs Fagott ergänzt. Die Mehrzahl der Konzerte bringt Cembalo und Orgel gemeinsam als Continuoinstrumente. Gleichwohl handelt es sich hier nicht um klanglich besonders „experimentell" orientierte Darstellungen, sondern um werktreu-diskrete Wiedergaben ohne romantisch-subjektivistische Akzente. Letzterem widerspräche zweifellos der offensichtlich funktionierende „kollektive" Ensemblegeist, dem an einem gemeinsamen, nicht durch einen autoritären Maestro diktierten Interpretationsgestus gelegen zu sein scheint. Eine bei diesem Ensemble gelegentlich spürbare Neigung zu etwas profillos-abgeschliffenen, auch „akademisch"-trocken getönten Interpretationsmustern tritt hier auffällig zurück; es herrscht nicht nur eine größere Farbigkeit, sondern auch eine erstaunliche Freiheit der Tempo- und Dynamikgestaltung. Blasser geraten ist noch das a-moll-Concerto, während ansonsten gerade die Moll-Stücke und von diesen wiederum die langsamen Sätze sehr sensibel und mit Bedacht auf harmonische Delikatesse vorgetragen werden. Gute, nur stellenweise geringfügig „aufgeplusterte" Klangwirkung.
(MEL Pic-35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Präludium und Fuge Es-dur BWV 552; Fantasie G-dur BWV 572; Vor deinem Thron tret ich hiermit BWV 668; Vincent Lübeck (1654–1740) Präludium und Fuge E-dur; Dietrich Buxtehude (1637–1707) Präludium und Fuge g-moll

Kurt Rapf an der Marcussen-Orgel im Neuen Dom zu Linz

Carus 50002 — 22,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Mit Bachscher Orgelmusik hat Kurt Rapf sich und diesen südlichen Vorposten nördlichen Orgelbaues bereits bei Christophorus vorgestellt. Seinem Bachspiel mangelt es hier zu erheblich an Plastizität. Gewiß ist diese Darstellung gewollt, doch Vergnügen – in einem tieferen Sinne natürlich – bereitet ein solchermaßen reduziertes Bachspiel weniger. Lau ist nicht „wohltemperiert". Auch bei V. Lübeck und D. Buxtehude sind die Gestaltungsmöglichkeiten ähnlich eng genutzt. Gemäßigt wird hier leicht mäßig. Oder verweigert Rapf dieser Musik alle Verwandlung, um sie gewissermaßen „nackt" ihre musikalischen Qualitäten demonstrieren zu lassen?
Ein Beiheft führt mit Notenzitaten in die Werke ein.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Werke für Laute (Gesamtaufnahme)

Narciso Yepes, Barock-Laute

DGA 2708 030 (2 LPs) — 50,– DM

Interpretation:	9–10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Diese Kassette ist so gut, daß man nur den bedauern kann, der sie noch nicht hat. Bei der Interpretationsnote 9–10 soll die reine 10 aufgehoben sein für eine Entscheidung bei einer gleichwertigen Alternative. Grundvoraussetzung einer solchen „Konkurrenz" wäre eine gleichwertige Unerschütterlichkeit der Qualität. Bei Narciso Yepes ist jedes dieser Werke, ein jeder Satz von einer Abrundung der musikalischen Durchdringung und der spielerischen Unaufdringlichkeit, die höchste geistige Reife in jedem Ton verrät. Eine wie aus tiefer Meditation gewonnene Ruhe und Ausgeglichenheit bestimmen seine Interpretation dieser selten zu hörenden Bachwerke. Sie sind so ungewohnt, daß man fürchten möchte, es könne Yepes an Temperament mangeln. Diese ihre Abgeschlossenheit wirkt jedoch erworben; die Werke sind sozusagen „zu sich selbst" gekommen und nun einfach „da": Bescheidenheit als höchste Bewußtseinsstufe. Der Hörer kann sich ihrem sanften Zwang nicht entziehen. Das gilt auch für Yepes spielerische Behandlung des Instruments selbst, einer 14chörigen theorbierten Laute, die für jedes Stück die zutreffende Stimmung erhält. Es ist ein nach historischen Vorlagen entworfenes Instrument des Niederländers Nicolaas Bernard van der Waals (1972 erbaut). Unter den Händen Yepes wird ein Klangideal Wirklichkeit: Die Laute erscheint als ideale Verkörperung eines Clavichords, ja so, als sei sie seine geschichtliche Verlängerung ... Die ganze Anmut und subtile Tongebung des Instruments entspricht so ganz der Interpretation. Die Aufnahme fängt dieses Ereignis in ebenso idealer räumlicher Distanz mit einer solchen Natürlichkeit und ungezwungenen Präsenz des Instrumentes ein, die Wiedergabe ist so makellos abgestimmt, daß die Wertung dafür „Super-10" heißen muß. Die Einspielung ist übrigens auch die vollständigste ihrer Art.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Michel Chapuis, Orgel

1. Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Orgelwerk Vol. 2

Michel Chapuis an der Beckerath-Orgel der St. Paul-Kirche Hamm/Westfalen und an der Andersen-Orgel der St. Benedikt-Kirche Ringsted/Dänemark

Telefunken „Das Alte Werk" BC 25 099-T/1–2 — 39,– DM

2. Die Clicquot-Orgel der Kathedrale von Poitiers

Pierre du Mage (1676–1751) Livre d'Orgue; Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749) Suiten im 1. und 2. Ton

An der Orgel: Michel Chapuis

Telefunken „Das Alte Werk" SAWT 9 594-A — 25,– DM

3. Weihnachtliche Orgelmusik aus Frankreich

Michel Chapuis an der J. G. Koenig-Orgel in Saint-Georges zu Sarre-Union

Telefunken „Das Alte Werk" SAWT 9 596-A — 25,– DM

	1.	2.	3.
Interpretation:	8	8	8
Repertoirewert:	5	8	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8	8	9
Oberfläche:	10	10	10

Bis 1971 erschienen bei der Valois unorthodox zum Gesamtwerk gebündelt auf Einzelplatten die Bach-Einspielungen Michel Chapuis'. Diese 20 Einzelplatten sind nun zu 10 Folgen zusammengefaßt worden und sollen nach Plan wie folgt erscheinen: Vol. 1 und 2 Ende 1973, Vol.3–6 1974 und Vol. 7–10 1975. Die Ausstattung ist ehrgeizig: Beiheft 1: Der Gesamtplan des Unternehmens und Aufschlüsselung aller eingespielten Werke nach Werkgruppen und nach dem Schmiederschen Bach-Werk-Verzeichnis (BWV); dazu Abbildung der Orgeln und Angabe ihrer Dispositionen. Beiheft 2: Übersicht zur vorliegenden Kassette und in Fortsetzungen gestaltete Einführung des führenden Bachforschers Georg von Dadelsen, auf eingängige Weise geschrieben. Beiheft 3: Vollständiger Notenabdruck der hier eingespielten Werke (Peters-Ausgabe). Der Notendruck ist zwar erstaunlich scharf, jedoch wirklich sehr klein. Die braune Druckfarbe erschwert bei künstlichem Licht zusätzlich das Mitlesen. Wer die Stücke kennt und sich das umständliche Aufsuchen in der Peters-Ausgabe sparen will, zieht – intakte Sehkraft vorausgesetzt – Vorteile daraus. Jeder Plattenfreund hat wohl schon einmal den eigentümlichen Reiz der Wiederbegegnung erlebt, wenn er einst intensiv gehörte Platten nach längerer Pause nochmals auflegt. Bei Chapuis traten für den Rezensenten die Dominanz des Virtuosen auf Kosten des Werks und letztlich eine damit verbundene Unruhe – die vielleicht hier nur beim Hörer entsteht – stärker als beim ersten Hören in den Vordergrund seines Gesamteindrucks. Sind diese Bachchoral-Interpretationen wirklich einen „Grand Prix du Disque" wert? Die Wertung „8" beachtet vor allem die spieltechnischen Qualitäten des Organisten und die Unabhängigkeit seines Bachverständnisses.
Aus etwa der gleichen Zeit stammt Michel Chapuis' Einspielung der beiden repräsentativen Orgelkomponisten Pierre du Mage und Clérambault auf einer ebenso repräsentativ französischen Orgel wie von François Henri Cliquot in der Kathedrale von Poitiers. Instrument, Orgelwerk und Organist bilden ein geradezu klassisches Trio. Die Verbindung von so hoher Spielleistung und so selbstverständlich-leichter Handhabung der musikalischen Substanz und ihrer Gegebenheiten wie bei Chapuis ist selten. Das gilt auch für seine unmittelbare Beziehung zum Instrument. Sein virtuoser Einsatz ist jedoch wieder so hoch, daß die Musik zu tief durchatmen muß, um bei Atem zu bleiben.
Seine Platte mit weihnachtlicher Orgelmusik kann getrost zu jeder Zeit des Jahres empfohlen werden. Schon die Noëls eines Louis-Claude D'Aquin, eines Jean-François Dandrieu und eines Claude Balbastre werden bei uns kaum als spezielle Weihnachtsmusik empfunden. Gewichtiger ist die Wahl des Instrumentes. In einem Gehäuse des frühen 18. Jahrhunderts wurde unter Leitung von Michel Chapuis selbst 1967 ein Neubau auf der Grundlage der Schriften von Dom Bedos erstellt. Dieses Instrument verdiente es, den Titel der Einspielung zu liefern! Auf ihm nämlich kann Chapuis ungehindert seine elegante und geistreiche Virtuosität ideal entfalten. (Die Platte wurde bereits 1969 von Valois produziert.)
Mit diesen drei Produktionen stellt sich Chapuis innerhalb einer Serie („Das Alte Werk") in unverwechselbarer Weise dem deutschen Schallplattenpublikum vor. Er verdient seine Aufmerksamkeit.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Die Barocklaute I

Sylvius Leopold Weiss (1686–1750)

Sonate „L'Infidèle" a-moll

David Kellner (ca. 1670–1748)

Phantasia C-dur; Phantasia a-moll

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Präludium, Fuge und Allegro Es-dur, BWV 998

Eugen M. Dombois, Barocklaute

Philips 6575 005 — 14,80 DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Rund sechs Jahre nach einer Platte mit Lautenmusik der Renaissance (Electrola 1 C 063–29 057, siehe Rezension im Heft 3/68, S. 177) legt nun Eugen M. Dombois bei einem anderen Verleger die erste Folge einer neuen Reihe vor, die diesmal der Literatur der Bach-Zeit gewidmet sein soll und zu der er auch den Kommentar beisteuert. Dabei weist er zunächst mit Recht auf die Unterschiede hin, die zwischen dem Instrument der Renaissance und dem des Barock bestehen (namentlich die andere Stimmung und die verschiedene Saitenzahl) sowie auf die Unmöglichkeit, die Werke, die für das eine

geschrieben wurden, in derselben Weise auch auf dem anderen zu spielen. Den Höhepunkt des gebotenen Programms bildet wohl die als Sonate überschriebene, mit ihrer typischen Anordnung von Tanzsätzen jedoch als regelrechte Suite sich entpuppende Komposition von Sylvius Leopold Weiss, in der französische und italienische Stilmerkmale in durchaus eigener Art verschmolzen erscheinen. Sie macht ohne weiteres verständlich, daß Weiss' Zeitgenossen (u. a. E. G. Baron und J. Mattheson) ihn als den „größesten Lautenisten in der Welt" bezeichneten, ein Urteil, dem sich noch gegen Ende des Jahrhunderts J. N. Forkel anschloß, als er dessen Lautenstücke den „Clavier-Arbeiten des sel. Joh. Seb. Bach" an die Seite stellte. Welchem Instrument gerade Bach sein Präludium, Fuge und Allegro in Es-dur zugedacht haben mag, erscheint angesichts der Bezeichnung „pour la Luth ò Cembal" problematisch. „Die tiefe Lage des Werkes – schreibt E. M. Dombois – deutet auf die Laute. Doch gibt es Merkmale, die nicht lautengemäß sind und Eigentümlichkeiten des Tasteninstruments verraten. Daraus schließe ich, daß es sich um eine Lautencembalo-Komposition handelt." (Also, nach Agricolas Beschreibung, für ein Cembalo mit „zwey Chören Darmseyten und einem sogenannten Octävchen von messingenen Seyten".) Weshalb nun Dombois entgegen der von ihm geäußerten Meinung beschlossen hat, ausgerechnet dieses BWV 998 unter Bachs Lautenkompositionen zu wählen, erklärt er allerdings nicht. In Wirklichkeit hört man es gewöhnlich auf dem Cembalo, aber es gibt auch eine moderne Transkription für Gitarre von Segovia, die John Williams auf einer CBS-Platte eingespielt hat. Vielleicht wollte Dombois eben nur die von ihm vertretene Ansicht begründen und zeigen, daß das Stück auch bei meisterhafter Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten in der Laute nicht sein restlos ideales Medium finden kann. In welchem Falle die Beweisführung tatsächlich gelingt und von der Richtigkeit dieser These überzeugt. Über den Theoretiker, Organisten, Carillonspieler und Lautenvirtuosen David Kellner (der sich außerdem auf der Titelseite seiner Werke als „Capitaine" in hamburgischen Diensten bezeichnete), bleibt der Hüllentext merkwürdig diskret: er wird ganz einfach nicht einmal genannt und der Interessent soll selbst sehen, wie er in Lexika und sonstiger Fachliteratur etwas über ihn erfährt. Da er m. W. bisher in den Katalogen fehlte, stellen seine zwei kurzen uns ansprechenden Fantasien (er schrieb im ganzen deren sechs), immerhin eine willkommene Erweiterung des Repertoires dar.
Unaufdringliche Virtuosität, rhythmische Strenge ohne jede akademische Trockenheit sowie sicheres Stilgefühl, all diese Qualitäten von Dombois' Musizieren, die A. B. in der Besprechung der eingangs erwähnten Platte rechtens würdigte, finden sich hier aufs neue erfreulich bestätigt. Der Klang seines von Nico van der Waals nach alten Vorbildern um 1700 gebauten Instruments wurde von der Aufnahmetechnik mit optimaler Naturtreue und einem Minimum an Nebengeräuschen eingefangen. Tadellose Pressung.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Johann Joachim Quantz (1697–1773)

Sonate in D-dur

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Sonate in e-moll, op. 1 Nr. 1b (2. Fassung)

Leonardo Vinci (um 1690–1730)

Sonate in D-dur

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Sonate in E-dur, BWV 1035

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Sonate in c-moll (Methodische Sonate Nr. 8)

Peter Martin, Flöte; Karl Bergemann, Cembalo

L & P Ton 666 232 — 21,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Peter Martin ist uns schon zweimal auf Platten begegnet: mit vier Konzerten auf der ersten Einspielung der Hannoveraner Firma Leuenhagen & Paris mit dem Titel „Virtuose Flötenmusik aus dem alten Hannover" (vgl. Heft 5/71 S. 385) und mit vier Sonatenwerken auf der Platte „Virtuose Flötenmusik II" (Heft 5/72 S. 449). Diesmal – und Gottseidank ohne das Beiwort „virtuos" – bringt er alte Musik als „Herrenhäuser Konzert", wobei die silberfolienkaschierte Plattenhülle auf der Vorderseite einen hübschen alten Kupferstich vom Gartentheater in Herrenhausen bei Hannover wiedergibt, auf der sonst leeren Rückseite aber nur die Werke und ihre Interpreten samt einigen ton- und reproduktionstechnische Angaben nennt, sonst aber keinerlei Erläuterungen enthält, weder über den Programmtitel noch über die Stücke. Sicher, die Bach-Sonate ist ebenso bekannt wie diejenige von Händel oder Vinci – es gibt davon einige andere Aufnahmen; aber Quantz hat eine Unzahl solcher Flötensonaten hinterlassen (manche hat der Alte Fritz unter seinem Namen veröffentlicht), so daß man gerne Näheres zu dieser D-dur-Sonate erfahren hätte; und mit dem Zusatz „Methodische Sonate Nr. 8" bei Telemann ist auch nur ausgefuchsten Fachleuten gedient . . .
Bleibt also zu sagen, daß das frühere Urteil über Martins Spiel sich bestätigt: ausdrucksvoll, souverän (bis auf gelegentliche Atemschwierigkeiten in Prestosätzen), mit schönem, vollem Ton bleibt er in sicherem Abstand sowohl von der allzu trockenen Linearität als auch vom überschwenglichen Pathos und damit bei einer beherrschten, aber doch engagiert gestalteten Darstellung. Bergemann, sein Begleiter schon auf der früheren Sonatenplatte, fügt sich auch hier mit dem Cembalo kongenial ein. Die Aufnahme – von DGG-Technikern gemacht – ist sehr präsent und klanglich hervorragend. Unter vielen gleichartigen Aufnahmen verdient diese dritte Platte aus dem Hause L & P einen guten Platz.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Summit HS 60)

D. St.

Bayerns Schlösser und Residenzen

Augsburg

Leopold Mozart (1719–1787)

Konzert Es-dur für 2 Hörner, Streicher und Basso continuo; Sinfonia di camera D-dur für Horn, Violine, 2 Violinen und Basso continuo; Sinfonia da caccia G-dur für 4 Hörner, Streicher, Pauken und Basso continuo. Sinfonia burlesca G-dur für 2 Violinen, 2 Violoncelli, Fagott und Kontrabaß

Franz Bühler (1760–1824)

Grande Sonate Es-dur für Klavier, Klarinette, 2 Violinen, Viola, Violoncello und 2 Hörner

Friedrich Hartmann Graf (1727–1795)

Quartette Nr. 2 G-dur und Nr. 3 C-dur für Flöte, Violine, Viola und Violoncello

Hermann Baumann, Mahir Çakar, Christoph Kohler, Jean-Pierre Lepetit, Horn; Concerto Amsterdam; Leitung und Solovioline: Jaap Schröder; Consortium Classicum; Frans Vester, Flöte; Jaap Schröder, Violine; Wiel Peeters, Viola; Anner Bylsma, Violoncello

BASF 29 21 195–9 — 29,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6/7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Auf musikalischem Gebiet war das 16. Jahrhundert, namentlich dank dem Mäzenatentum der Familie Fugger, unumstritten die eigentliche Glanzzeit der freien Reichsstadt Augsburg. Sie wurde denn auch durch mehrere, inzwischen leider meist gestrichene Platten (u. a. Philips und Electrola) gebührend dokumentiert, während sich die vorliegende Produktion ihrerseits vornehmlich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts konzentriert. Erwartungsgemäß fällt dabei die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf Leopold Mozart, dem eine ganze Platte gewidmet ist, allerdings ohne daß die hier ausgewählten Kompositionen neue oder andere Züge seines musikalischen Gesichts offenbaren. Wie die bereits bekannten Kindersinfonie, Musikalische Schlittenfahrt und Bauernhochzeit zeigen alle vier deutlich seine Neigung zum „Popularen" und zur Programmusik, verbunden mit einem echt süddeutschen, deftigen Humor, der mit dem oft pedantischen Tonfall seiner Briefe angenehm kontrastiert und sowohl an Valentin Rathgebers Augsburger Tafel-Confect erinnert (welches ja kurz zuvor bei Leopolds eigenem Verleger und Freund Lotter erschienen war) als auch auf Wolfgangs Galimathias musicum oder auf seinen Musikalischen Spaß vorausweist.
Die eigentliche Entdeckung des Doppelalbums sind indes der erfolgreiche Flötenvirtuose und einstweilige Telemann-Kollege Friedrich Hartmann Graf, über den Mozart ein eher sarkastisches Urteil fällte, sowie der um eine ganze Generation jüngere Franz Bühler, dessen Name in der MGG nicht einmal erwähnt wird. Allzu große Tiefe der Inspiration darf man in ihren Werken – zumindest in den hier gebotenen – zwar nicht suchen, aber ihre Gefälligkeit, ihr kurzweiliger Charakter und die handwerkliche Gediegenheit, die sie kennzeichnet, heben sie doch über ein bloß mittleres Niveau und nehmen den Hörer, der nicht unbedingt allerhöchste Ansprüche stellt und gerne einmal Abwechslung schätzt, unmittelbar für sich ein. Handelt es sich also insgesamt um Kompositionen von sekundärer Bedeutung, so sind hingegen im Hinblick auf die Interpretation keinerlei Vorbehalte anzumelden. Hermann Baumann, dessen Spiel mich bisher nicht immer zur uneingeschränkten Begeisterung hingerissen hatte, präsentiert sich hier in wahrhaftig glänzender Form. Das wegen seiner Vorliebe für ausgefallene Werke bekannte Consortium Classicum seinerseits hatte einmal mehr eine glückliche Hand mit der Grande Sonate von Bühler, deren Virtuosität und Brillanz insbesondere Werner Genuit und Dieter Klöcker, denen die Hauptaufgabe zufällt, nichts schuldig bleiben. Hohes Lob verdient auch die akustische und fertigungstechnische Qualität der beiden Platten.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sämtliche Sonaten für Violine und Klavier

Pinchas Zukerman, Violine; Daniel Barenboim, Klavier

Electrola 1 C 185–02 430/34 — 69,– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Diese neue Gesamteinspielung der Beethovenschen Violinsonaten fügt dem Thema „Manipulation", das Jan Herrmann in der Januar-Nummer dieser Zeitschrift anschlug, eine weitere Variation zu, die „Variation Zukerman". Wenn man dem Pianisten Barenboim die Einspielung sämtlicher Beethoven-Klaviersonaten zugestand, weshalb soll der neue EMI-Star Zukerman nicht sämtliche Violinsonaten einspielen dürfen? Und wenn man die beiden gar noch zusammenkoppelt, was kann dann noch schiefgehen?
Leider ist hier alles schiefgegangen, das Werk auf der Strecke geblieben. Sei es, daß Zukerman zuviel Respekt vor seinem branchenerfahreneren Partner hatte oder daß er die Originaltitel der Sonaten, in denen das Klavier stets an erster Stelle genannt wird, allzu wörtlich nahm: seine – auch noch aufnahmetechnisch unterstrichene – Zurückhaltung gegenüber dem Klavierpart geht bis zur völligen Passivität. Spielt Barenboim durchweg mit großem, vollem Ton und viel Pedal, stets die Initiative ergrei-

fend, so wagt Zukerman kaum jemals ein blühendes Espressivo, ein kräftiges Sforzato. Sein Ton klingt fast ängstlich zurückgenommen, künstlich auf kammermusikalische Schlankheit getrimmt, stellenweise geradezu salonhaft-süßlich. Auf weiten Strecken läßt sich der zaghafte Geiger willig vom routiniert dreinfahrenden Pianisten erschlagen.

Das Routinierte ist, soweit es den Pianisten angeht, der vorherrschende Eindruck dieser Einspielung, kann doch von einem Bemühen um Modellierung der musikalischen Strukturen nur ansatzweise die Rede sein. Ein Beispiel, dem man beliebig viele andere zur Seite stellen könnte: Das Finale der a-moll-Sonate op. 23 beginnt mit dem Rondo-Thema im Klavier zum zunächst taktweise liegenden e der Geige. In Takt 5 springt der Violinpart eine Quart höher, nun ein synkopiertes, auf Halbe reduziertes, bei seinem dritten Auftreten sogar mit einem Sforzato geschärftes a dem fortlaufenden Klavier-Thema entgegensetzend. Der musikalische Sinn dieser Stelle ist eine Dynamisierung des bis dahin glatten Themenablaufs vermittels eines von der Nebenstimme besorgten rhythmischen Staus, ein bei den Wiener Klassikern häufig zu findendes Mittel, die Spannung zu erhöhen. Bei Barenboim-Zukerman ereignet sich nichts dergleichen, weil der Geiger akzentlos-schüchtern, ja belanglos über die Synkopierungen hinwegspielt. Derartige Oberflächlichkeiten begegnen dem kritischen Hörer auf Schritt und Tritt, wie sich denn die gesamte Einspielung durch eine viel zu zahme Artikulation hervortut. Man hat den Eindruck, daß sich die beiden EMI-Stars nicht die geringste Mühe gemacht haben, über die Interpretationsprobleme jeder einzelnen Sonate im Detail auch nur Klarheit zu gewinnen, geschweige denn, sie zu lösen. So wird – um beim gleichen Stück zu bleiben – die Fermate auf dem Septimenakkord am Schluß der E-dur-Episode so lange gehalten, daß der übergreifende Zusammenhang des Satzes gefährdet erscheint, zumal die Musik nur zwanzig Takte später, beim Einsatz des F-dur-Themas mit seiner ganztaktigen Melodieführung vollends auf der Stelle tritt.

Nicht einmal der Anfang der F-dur-Sonate op. 24 vermag Zukerman aus seiner espressiven Reserve zu locken, der „Frühling" kommt bei ihm sehr beiläufig-glatt. Dem biedermeierlich-idyllisch gespielten Rondo fehlt jede dynamische Tiefenperspektive, weil die vielen Sforzati einfach überspielt werden. Die Doppelgriff-Pizzikati sind vielfach nicht zu hören. Das Adagio cantabile der c-moll-Sonate op. 30/2 klingt wie ein sanfter Trauermarsch: matter Geigenton zu dicken Klavierbässen; dem Adagio der A-dur-Sonate op. 30/1 fehlt die rhythmische Bestimmtheit, weil Barenboim die Punktierungen zu pomadig artikuliert. Die Durchführung im Kopfsatz der G-dur-Sonate op. 30/3 erscheint matt, weil nicht energisch genug durchmodelliert, vor allem die Sforzato-Triller bleiben brav. Im Mittelsatz wagt der Geiger wiederum nicht, der Klavierkantilene jenen „singenden Kontrapunkt" beizugeben, der hier doch wohl intendiert ist, und wenn ab Takt 8 die Violine selbst das Thema übernimmt, findet sich keine Spur von jenem leicht drängenden Espressivo, das diese Melodie erst zum Atmen bringt. Lediglich das Finale dieser Sonate wirkt wie ein Lichtblick in der Öde: endlich raffen sich die beiden einmal zu virtuosem, energischem Duospiel auf. Das plastische leggiermente, mit dem Barenboim die Klavierpassagen intoniert, scheint seinen Partner vorübergehend inspiriert zu haben.

Dafür ist dann die Kreutzer-Sonate wiederum eine arge Enttäuschung. Nicht einmal sie, die doch die Luft des Konzertsaals atmet, hat bei Zukerman großen, leidenschaftlichen Zug. Man möchte angesichts dieser Einspielung Tolstoi recht geben, der die Variationen „abgeschmackt" bezeichnet hat. Und das Finale könnte, so wie es hier musiziert wird, von Mendelssohn sein. Selbst Menuhin/Kempff, sicherlich nicht die temperamentvollsten Interpreten dieses Werkes, wissen ihm wesentlich mehr Feuer und Schwung abzugewinnen. Nicht zu reden von der grandiosen Plastik und der Perfektion des Teamworks, die Grumiaux/Haskil hier demonstrieren. An deren Einspielung darf man beim Abhören dieser Kassette ohnehin nicht denken.

Im Falle der G-dur-Sonate op. 96 blieben die mannigfachen, sehr diffizilen Klangprobleme, wie etwa die Farbwerte der parallel laufenden Passagen ab Takt 11, schon deshalb ungelöst, weil die dynamischen Relationen zwischen Klavier und Violine nicht stimmen. Im Finale bleiben infolge der Passivität des Geigers ganze Stellen strukturell unklar, etwa ab Takt 97.

Der akustischen Wahrnehmung nach scheint der Geiger nicht vor, sondern hinter dem Flügel postiert. Der Klavierklang ist mulmig, in den Höhen belegt, in den Bässen dick. Selbst die Mono-Version der bejahrten Grumiaux/Haskil-Aufnahme hat klarere Klangkonturen als diese Neuproduktion. Ich vermag sie nicht zu empfehlen.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Tripelkonzert C-dur op. 56

Josef Suk, Violine; Josef Chuchro, Violoncello; Jan Panenka, Klavier; die Tschechische Philharmonie, Dirigent: Kurt Masur

Supraphon 87 072 KK	22,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Obwohl eines der heikelsten Werke der Konzertliteratur, animierte das Beethovensche Opus 56 immer wieder die illustresten Kammermusik-Virtuosen, zuletzt Oistrach/Rostropowitsch/Richter unter dem dirigentischen Baldachin Karajans. Während viele Aufnahmen dieses Werkes den Anschein eines Turnierplatzes für auseinanderstrebende interpretatorische Konzeptionen erwecken, spiegelt die vorliegende Einspielung die rund zwanzigjährige Erfahrung des bedeutenden Suk-Trios, das sich 1968 auflöste, aber hoffentlich nicht nur zu dieser Aufnahme (sie wurde während des Prager Frühlings 1973 realisiert) wieder zusammenfand. Der „kammermusikalische" Charakter hat hier gegenüber dem „virtuosen" eindeutig den Vorrang bekommen. Die solistische Equilibristik vor allem des letzten Satzes wird durch winzige Tempo-Modifikationen glaubwürdig eingeschmolzen in einen „sinfonischen" Zusammenhang, so daß die entsprechenden Passagen weniger entfesselt klingen als gewohnt, dafür aber genau und sorgfältig aufeinander abgestimmt. Unberührt davon bleiben dennoch die deutlichen Timbre-Unterschiede der Solisten: Suks voller, runder Geigenton; Chuchros bisweilen etwas nasale Violoncello-Tönung; Panenkas reichschattierte, besonders im Lyrischen sehr typische Klavierstimme. Unter der Leitung von Kurt Masur spielt die Tschechische Philharmonie überaus plastisch, gelegentlich vielleicht eine Spur zu „gewichtig" angesichts des beweglicher intendierten Duktus' der Solisten. Sehr ausgewogene, tiefenscharfe und geschickt den Raumklang einbeziehende, also keineswegs zu „trockene" Aufnahmetechnik.

(MEL Pic–35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)

H. K. J.

Johann Simon Mayr (1763–1845)

Klavierkonzert Nr. 1 C-dur

Ferdinand Ries (1784–1838)

Klavierkonzert Nr. 3 cis-moll op. 55

Maria Littauer, Klavier; Hamburg Symphony, Dirigent Alois Springer

VOX Turnabout TV-S 34 526	10,– DM
Interpretation:	8/4
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7/4
Oberfläche:	7

Um die Doppelbezifferung gleich zu erläutern: Im Falle der Interpretation bezieht sich die erste Ziffer auf die Pianistin, die zweite auf das Orchester; im Falle der Klangqualität bewertet die erste Ziffer den Klavier-, die zweite den Orchesterklang. Die Platte ist also aufnahmetechnisch ein Kuriosum seltener Art. Kam das Soloinstrument recht gut ins Bild, so klingt – zumindest im Ries-Konzert – das Orchester so blechern-stumpf, als handle es sich um eine uralte historische Aufnahme. Wie man das technisch hingekriegt hat, bleibt schleierhaft.

Die Primitivität der Technik ist um so bedauernswerter, als die Platte musikalisch interessant sein könnte, wäre das Orchester etwas besser. Die Begegnung mit den beiden Stücken lohnt sich durchaus, und diejenige mit der ungarischen Pianistin und Preisträgerin des Genfer Pianistenwettbewerbs 1960 womöglich noch mehr.

Daß der entscheidende Stilwandel der italienischen Oper, der schließlich zu Bellini, Donizetti und hinauf zu Verdi führte, von einem Bayer aus Mendorf inauguriert wurde, ist nur wenig bekannt. Johann Simon Mayr, der u. a. in Venedig studierte und sein Leben als Schöpfer von über 70 Opern in Bergamo zubrachte, ist heute nur noch eine Figur der Musikgeschichte, obwohl er ein Mann von weitem musikalischem Horizont war, der bereits 1822 in Bergamo ein Sinfonieorchester gründete, mit dem er die Wiener Klassiker aufführte und der Mozart in Italien durchzusetzen versuchte. Sein berühmtester Schüler war Donizetti. Zu seinem nicht der Bühne gewidmeten Schaffen gehören neben Kirchenmusik auch zwei Klavierkonzerte, unter denen sich das hier eingespielte erste an Mozart orientiert. Ein überaus liebenswürdiges Stück, das zwar nicht den Tiefgang der reifen Mozart-Konzerte erreicht, sich aber in seinem melodischen Reichtum, seiner feinen Kantabilität – der Andantino-grazioso-Mittelsatz ist ein kleines Juwel an romanzenhafter Melodiosität – und pianistischen Frische mit den frühen Konzerten Mozarts durchaus messen kann. Maria Littauer spielt das Stück mit geschliffener, perlender Virtuosität, sehr temperamentvoll und ohne den geringsten Anflug jenes Rokoko-Getrippels, mit dem etwa Ingrid Haebler frühen – und leider auch noch späten – Mozart zu verharmlosen pflegt. Das hat alles energische Kontur, zupackende Brillanz und jugendliches Feuer. In gestochener Perfektion rollen die Läufe, unverzärtelt schwingt die Kantilene. Neben diesem sehr bewußt geformten Klavierspiel gelangt das klein besetzte Orchester nicht über brave Mittelmäßigkeit hinaus.

Ist diese Musik von Beethoven noch unberührt, so strebt das Konzert von Ferdinand Ries wieder von ihm fort. Ries, bekanntlich Schüler Beethovens und Verfasser wichtiger biographischer Notizen über seinen großen Lehrer, war von 1813 bis 1824 ein gefeierter Musiker in London und späterhin einer der ersten Dirigenten-Säulen der Niederrheinischen Musikfeste. 1825 führte er bei einer solchen Gelegenheit in Aachen Beethovens funkelnagelneue Neunte – wenn auch mit Strichen – auf, die erste Wiedergabe des Werkes außerhalb Wiens. Als reisender Pianist schrieb er neun Klavierkonzerte. Wenn seine Zeitgenossen von ihm behaupteten, er spiele wie ein Holzhacker, so hat er, wie dieses in London komponierte Dritte Konzert beweist, zumindest nicht wie ein solcher komponiert. Das ist eine durchaus reizvolle Musik zwischen den Stilen. Ab und an wird noch Beethovensches Pathos beschworen, aber schon die Wahl der Tonart weist in romantische Bereiche, und das reiche, perlende Zierwerk des brillanten Klaviersatzes läßt eindeutig den kommenden Chopin ahnen. Der großgewollte Kopfsatz wird formal nicht mehr zusammengehalten, er zersetzt sich in pianistisch höchst reizvolle Details. Das Thema des Final-Rondos zitiert beinahe den Beginn des Tripelkonzert-Finales von Beethoven, biegt aber das festgefügte Beethovensche Thema gleich ins unbestimmt Sich-Verlierende, in verflüchtigendes Passagenwerk um. Die thematische Erfindung mag nicht sehr originell sein, sie ist aber auch nirgends platt und oberflächlich, die pianistische Brillanz schlägt nie in leeres Geklingel um. Als Dokument eines Klavierstils von nobler Eleganz und charmanter Virtuosität, den dann ein Chopin auf das Niveau großer Musik hob, ist das Stück durchaus hörenswert.

Das Qualitätsgefälle zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester ist hier sowohl interpretatorisch als auch klangtechnisch noch größer als im Falle des Mayr-Konzertes. Wiederum bietet Maria Littauer eine blitzsaubere, klanglich reichfacettierte,

das elegant-virtuose, „chopineske" Spielwerk klarkonturiert hinstellende Wiedergabe, deren pianistische Kompetenz keinen Wunsch offenläßt. Was die „Hamburg Symphony" dazu spielt, klingt in den Bläsern stellenweise geradezu nach Feuerwehrkapelle.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)

Sonate in Es-dur für Klarinette und Klavier; Concertstück für Clarinette und Bassetthorn mit Begleitung des Pianoforte, op. 113 Nr. 1; Concertstück für Clarinette und Bassetthorn mit Begleitung des Pianoforte, op. 113 Nr. 2; Notturno (Undezett) für elf Bläser in C-dur

Consortium Classicum: Dieter Klöcker, Klarinette; Waldemar Wandel, Bassetthorn; Werner Genuit, Klavier + Bläser-Ensemble der Wiener Symphoniker

BASF-MPS 25 21 808–2	25,– DM
Interpretation:	8/9
Repertoirewert:	7/8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Als ich vor kurzem eine Jecklin-Platte (Disco 533) mit Virtuoser Klarinettenmusik der Romantik (in Heft 10/73 S. 1151) besprach, wünschte ich mir die ganze nachgelassene Klarinettensonate Mendelssohns, von der dort nur der Andantesatz enthalten war. Der Wunsch ging bei der Konkurrenz schnell in Erfüllung ... Die „Musik-Produktion Schwarzwald" (MPS) mit ihrem weltbekannten und hochangesehenen Jazzrepertoire hat seit einiger Zeit mit exemplarischen Aufnahmen klassischer Musik wiederholt Aufmerksamkeit und Anerkennung gefunden. Sie bringt nun auf dieser Neuerscheinung die ganze Klarinettensonate des 15jährigen Mendelssohn aus dem Jahre 1824, die den frühen und erfolgreichen Versuch einer Synthese von klassizistischen und romantischen Elementen darstellt, dabei der Klarinette eine primär nicht als rein virtuos, sondern – bei aller Brillanz (vornehmlich in dem eben erwähnten langsamen Adagiosatz) – eher als kantabel empfundene Rolle zuweist und das Klavier auf weite Strecken mehr als Begleiter denn als selbständigen Partner einstuft. Anders die beiden „Concertstücke" – hier mit den Opuszahlen 113 Nr. 1 und 2, auf der Jecklin-Platte mit den Zahlen 113 und 114 bezeichnet (was stimmt nun?) –, die in den schnellen Teilen melodienreich und ausgesprochen virtuos konzipiert sind und das unterschiedliche Timbre der beiden Instrumente farbig einander gegenüberstellen. Obwohl jeder der beiden Mittelteile in kantablen, fast volksliedhaften Melodiemotiven schwelgt, sprühen die Stücke trotz der anfänglichen Mollstimmung vor Lebenslust und -freude. Das knapp zehnminütige Notturno – wegen der elf Bläser etwas ungewohnt (und für mich unschön) als „Undezett" bezeichnet – stammt ebenfalls aus Mendelssohns Nachlaß, ein Kompositionsdatum wird nicht genannt. Es läßt zwar an gleichartige Werke Mozarts und Beethovens denken, aber es handelt sich schon dem Aufbau nach nicht um eine dieser suitenhaften Freiluftmusiken; das Werk hat vielmehr nur zwei Sätze, ist mehr auf kammermusikalische Intimität hin angelegt und wird im Hüllentext folgendermaßen beschrieben: „Sehr verhalten beginnt das Andante im wiegenden Dreiertakt mit einem zarten Thema in den Klarinetten, begleitet von den Fagotten. Es wird später von der Flöte fortgesponnen und durch chromatische Wendungen gefühlshaft bereichert. Das durchsichtig strukturierte Stück bewegt sich fast nur in den dynamischen Bereichen des Piano und Pianissimo. Im folgenden kräftiger schattierten Allegro vivace hingegen dominiert der Rhythmus. Markant setzt das volle Tutti ein, bis die Flöte zum schwungvollen zweiten Thema überleitet. Die Durchführung des in Sonatenform stehenden Satzes verarbeitet in weit ausgreifenden Modulationen polyphonierend den Kopf dieses musikalischen Gedankens in zahlreichen kanonischen Einsätzen – der Einfluß von Johann Sebastian Bachs Kunst wird in diesem Abschnitt überdeutlich. Nach der im klassischen Schema entwickelten Reprise steigert Mendelssohn das musikalische Geschehen durch die hartnäckige Betonung des Hauptrhythmus zur wirkungsvollen Coda." Was hier recht verschlungen und etwas gestelzt in Worten geschildert wird, ergibt im musikalischen Verlauf ein zündendes Zehn-Minuten-Stück voll rhythmischer Prägnanz und höchstem Farbenreichtum im Bläsersatz.
Dieter Klöcker, Waldemar Wandel und Werner Genuit – Mitglieder des sich immer mehr als exquisites Ensemble profilierenden Consortium Classicum – haben sich der drei Sonatenwerke angenommen und bieten eine vorbildliche Darstellung, die aber bei aller Virtuosität und Brillanz kontrolliert und beherrscht exzessive Expressivität vermeidet, während die Solisten der Jecklinaufnahme die selben Werke mit vehementerem Engagement und größerem Impetus angehen. Die jeweilige Aufnahmetechnik unterstützt die besondere Auffassung der Interpreten in beiden Fällen: Jecklin plaziert in den Concertstücken das Klavier leicht nach links, verzichtet auf eine deutliche Rechts-Links-Anordnung der beiden Bläser zugunsten einer einheitlichen Mittelposition, wo sich die Stimmen leichter verschränken und vermischen, und gibt der Aufnahme einiges mehr an Präsenz und höherem Aufsprechpegel; MPS zieht die Spieler deutlich auseinander – Bassetthorn ganz nach links, Klarinette ganz nach rechts, Klavier in die Mitte –, hat geringeren Aufsprechpegel und weniger Raumanteil im Klangbild, was die zurückhaltendere Wirkung der Interpretation verstärkt. Mir gefällt die prallere Darstellung der Schweizer ein wenig besser, aber manchem mag der intimere Charakter der MPS-Aufnahme eher liegen ... Das Notturno wird von Bläsern der Wiener Symphoniker sauber ziseliert prachtvoll gespielt, hier ist das Klangbild voll und lebendig.
Die MPS-Aufnahme hat der Jecklinplatte die ganze Klarinettensonate und das interessante Notturno voraus, während jene die vielleicht adäquatere stürmische Darstellung der seltenen Concertstücke um das große Klarinettenduo Webers ergänzt – beide Platten lassen sich uneingeschränkt empfehlen und bedeuten mit den Mendelssohn-Stücken wichtige Ergänzungen des kammermusikalisch in dieser Hinsicht nicht gerade erschöpfend bekannten Repertoires.
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X–1000, Summit HS 60)

D. St.

Romantische Oboenkonzerte

Vincenzo Bellini (1801–1835)

Konzert für Oboe und Streicher in Es-dur

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

Introduktion, Thema und Variationen für Oboe und Orchester in f-moll, op. 102

Johann Wenzeslaus Kalliwoda (1801–1866)

Concertino für Oboe und Orchester in F-dur, op. 110

Han de Vries, Oboe; Philharmonisches Orchester Amsterdam, Leitung Anton Kersjes

EMI-Electrola 1 C 063–24 591	23,– DM
Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Nach langer Zeit erscheint wieder eine Aufnahme mit dem glänzenden holländischen Oboisten Han de Vries, von dem vor Jahren auf dem inzwischen verschwundenen Iramac-Label einige hervorragende und vielversprechende Konzert- und Kammermusikeinspielungen erschienen waren. Der jetzt 32 Jahre alte Holländer erweist sich in dieser Neuaufnahme als ein Meister ersten Ranges, der mit dem Bellini-Konzert an Spontaneität, Ausdruckskraft und blühendem Ton, sogar der alten Holliger-Aufnahme (auf DGG 139 152) überlegen ist. Im Hummel-Werk – das vor kurzem auch auf Erato (1 C 065–28 331) erschienen und offenbar in diesen Spalten noch nicht besprochen ist – folgen einer f-moll-Adagio-Einleitung ein herzerfrischend anmutiger, recht anspruchsvoll gesetzter Walzer, der viermal variiert und dabei immer kunstvoller ausgesetzt wird: de Vries spielt das Stück mit großem Ausdruck, voller Charme und in den virtuosen Abschnitten mit spritzigem Elan – Jacques Chambon auf der Konkurrenzplatte ist da nicht besser...
Die ganze zweite Plattenseite ist einem Oboen-Concertino von J. W. Kalliwoda gewidmet, von dem der Hüllentext folgendes berichtet: „Er ist in Prag geboren, wurde dort von 1811 bis 1817 ausgebildet, war als Orchestermusiker und Geigenvirtuose tätig, ehe er 1823 Kapellmeister am Donaueschinger Hof des Prinzen von Fürstenberg wurde und dies bis zu seinem Tode blieb... Sein Concertino wurde um 1840 komponiert. Es ist musikalisch und stilistisch so interessant, daß mit mehr Berechtigung von einer Entdeckung als von einer „Ausgrabung" die Rede sein kann. Teils martialische, teils flotte und pikante Rhythmen à la Auber, außergewöhnliche Virtuosität des Solistenparts, in dem sich Kalliwodas Paganini-Erlebnis niederschlägt, farbiger Orchestersatz mit hervortretenden Hörnern, Trompeten und Pauken sowie eine typisch tschechische, geradezu auf Dvorak vorausweisende Melodie im mittleren der ineinander übergehenden Sätze sind die auffälligsten Kennzeichen einer Musik, die Kalliwodas Assimilationsfähigkeit ebenso wie seine Eigenwilligkeit offenbart." Es tut gut, nach all dem vielen Bekannten mit diesem Werk ein lebenssprühendes gewichtiges wertvolles neues Oboenkonzert – der Titel Concertino ist wohl nur darauf zurückzuführen, daß die Sätze nicht voneinander getrennt sind – kennenzulernen, das von de Vries begeisternd prachtvoll und frisch, mit großem Ausdruck und herrlich schwebendem Ton gespielt wird. Das Orchester hat hohes Niveau, das Klangbild ist völlig sauber, brillant und präsent. Diese Platte ist eine einzige Freude und seit langem das Schönste, was mir auf den Plattenteller kam; sie hat die höchste Wertung verdient! –
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Summit HS 60)

D. St.

Ernest Bloch (1880–1959)

Violinkonzert, Hebräische Suite

Hyman Bress, Violine; die Prager Sinfoniker, Leitung: Jindrich Rohan

Supraphon 86 306	25,– DM
Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Das Schaffen von Ernest Bloch ist zumeist unter dem „jüdischen" Aspekt gewürdigt worden. In der Tat bedeuten die jüdischen Kulturtraditionen (infolge der verschiedensten Verflechtungen des jüdischen Erbes muß man das wirklich in einem Plural fassen) einen wichtigen Motor für das Komponieren Blochs. Indessen zielt das nicht auf eine gleichsam „hermetische" Tonsprache, im Gegenteil; wie die jüdische Kunst insgesamt, bei aller hebräischen Grundierung, aufnahmefähig sich zeigte für allerlei Einflüsse, so läßt auch Blochs Musik den Vergleich mit den Oeuvres anderer bedeutender Komponisten des 20. Jahrhunderts zu. Am ehesten möchte man noch an die „konstruktive Ekstatik" von Karol Szymanowski denken, mit der Blochs Tonsprache die intensivste Verwandtschaft zu zeigen scheint. – Das 1938 entstandene Violinkonzert rechnet sicher zu den wichtigsten Arbeiten von Bloch. Es ist ein ausgreifendes, rhapsodisch orientiertes Stück, expressiv und hochvirtuos (glänzende Kadenz im Finale), packend in den jäh wechselnden Ausdruckscharakteren, dabei originell und gänzlich unakademisch in der formalen Gestaltung, ohne Rücksicht auf „Proportionen", auf dynamische „Kurven". Hyman Bress, dessen Wiedergaben der Strawinsky- und Schoenbergkonzerte nicht ohne Einschränkung überzeugten, trifft in dieser 1966 realisierten

Aufnahme den üppig-sinnlichen Tonfall der gleichwohl nicht „geschönten" Bloch-Musik außerordentlich gut. Der Orchesterpart steht an Intensität der solistischen Leistung nicht nach. Beides wirkt aufnahmetechnisch sehr präsent und überzeugend. Die „Hebräische Suite", ursprünglich für eine kammermusikalische Besetzung gedacht und 1951 für Orchester bearbeitet, ist lyrischer orientiert als das kontrastreiche Violinkonzert; auch hier kommt der Solovioline wichtige Bedeutung zu. Das Werk nähert sich eher dem Genrecharakter üblicher folkloristischer Beschwörungen, ohne allerdings mit bloß musikantischer Bearbeitung melodischer Vorlagen sich zu begnügen. Diskrete, angemessene Wiedergabe.
(MEL Pic–35, Dual 1019, Sphis LB 160 S)
H. K. J.

Darius Milhaud (geb. 1892)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 (1946)

Gian Francesco Malipiero (1882–1973)

Konzert für Violine und Orchester (1932)

André Gertler, Violine, Prager Symphoniker, Leitung: Václav Smetáček

Musicaphon BM 30 SL 1 624 12,80 DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

Diese ältere Supraphon-Aufnahme, die Bärenreiter innerhalb der ‚Prager Serie' jetzt vorlegt, verdient Beachtung aus zwei Gründen: einmal begegnet man hier zwei Violinkonzerten, die ruhig aus ihrer weitgehenden Unbekanntheit ein bißchen herausfinden könnten – zumal das Milhaud-Konzert (das von ihm selbst übrigens, abweichend von der angegebenen Opuszahl 47, als sein Opus 263 gezählt wird) ist durch seine aparte Klanglichkeit und seine unaffektierte, wirkungssichere Virtuosenhaltung ein ansprechendes, temperamentvolles, doch nie undifferenziertes Stück Musik, während sich Malipiero mit seiner vorgenommenen Linienstrenge manchmal schwerer tut, als es bei seiner sprachkräftigen Musikalität eigentlich notwendig wäre. Zum anderen werden beide Konzerte verständnisvoll, zuverlässig und durchaus überzeugend interpretiert, wenn das Alter der Aufnahme nicht zu Abstrichen nötigte, könnte man sogar sagen: Klangschön und mit Sinn für farbliche Zwischenwerte.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich)
U. D.

Sergej Prokofjew (1891–1953)

Konzert für Violoncello und Orchester e-moll op. 58

Aram Chatschaturjan (geb. 1903)

Konzert für Violoncello und Orchester (1946)

Christine Walevska, Violoncello, Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, Leitung: Eliahu Inbal

Philips 6500 518 25,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Von den beiden hier Vereinigten Cellokonzerten aus der Sowjetunion ist das von Prokofjew das fraglos schwierigere und problematischere. Der Komponist hielt dieses Konzert von 1938 für eigentlich mißglückt und griff das dort verwendete Material in seiner letzten Zeit nochmals auf, um in Zusammenarbeit mit Rostropowitsch daraus etwas ganz Neues zu komponieren, die Sinfonia concertante op. 125 von 1952. Und wirklich, dem Werk von 1938 haftet etwas Ungefüges an, eine Disproportion zwischen Spontanität und formbewußter Verarbeitung, auch Unausgeglichenheiten in Niveau und Dichte der Einfälle. Diese Rauhigkeiten der Faktur erforderten den klaren, zurechtrückenden Zugriff der Interpretation, um die kompositorischen Eigenheiten wirklich als solche ausgeben zu können. Eben an dieser überlegten Steuerung lassen es allerdings sowohl die junge amerikanische Cellistin wie der Dirigent Eliahu Inbal fehlen. Und die begrenzten Spielfähigkeiten des Monte-Carlo-Orchesters unterstreichen noch diesen Mangel, weil dadurch zusätzliche Irritationsmomente in das ohnehin nicht schlüssige Konzept kommen.
Auf den üppigen musikalischen Wogen Chatschaturjans läßt sich's dann bedeutend besser musikalische Contenance halten und große dramatische Ausdrucksgesten mit emphatischen Steigerungen und melancholischen Nachklängen ansteuern. Der etwas vordergründige Ton der Cellisten, der zu forschem Auftrumpfen oder sentimentalischer Intensität neigt, findet dabei reiche und ihm entsprechende Entfaltungsmöglichkeiten. Und auch Inbal scheint nun problemloser seinen musikalischen Einstieg zu finden. Chatschaturjans großsprecherische Folklore-Seligkeit darf ungestört triumphieren und die Cellisten setzt darauf mit Verve die geforderten virtuosen Schlaglichter. Und ihre gelegentlichen Intonationsunsicherheiten oder schlecht ausbalancierten Phrasierungen tun der Wirkung dieser Musik – anders als bei Prokofjew – auch keinen Abbruch mehr. Im übrigen kommt die sehr gute Aufnahmetechnik dem Effekt dieses klanglich ausladenden Stückes sehr entgegen, läßt ihm Raum, ohne das Soloinstrument zuzudecken oder zu weit nach vorn zu ziehen; im Gegenteil Cello und Orchester ergänzen sich und fügen ihre Farb- und Dynamikwerte auf gleicher Ebene ineinander.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich)
U. D.

Juan Orrego-Salas (geb. 1919)

Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier op. 38

Roque Cordero (geb. 1917)

Quintett für Flöte, Klarinette, Violine, Cello und Klavier

John Wion, Flöte, Arthur Bloom, Klarinette, Kees Kooper, Judith Yanchus, Violine, Paul Doktor, Viola, Janos Scholz (a), Fred Sherry (b), Violoncello, Mary Louise Boehm, Klavier

Turnabout TV-S 34 505 10,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

In der Reihe „The Contemporary Composer in the USA" werden mit je einem Kammermusikwerk zwei Lateinamerikaner vorgestellt, die auch in den Vereinigten Staaten gelebt und gearbeitet haben. Orrego-Salas ist häufiger zwischen seinem Heimatland Chile und Nordamerika hin- und hergependelt, war als 30jähriger auch längere Zeit in Europa. Sein Klarinetten-Sextett stammt von 1954, als er sich zum zweiten Mal mit einem Guggenheim-Stipendium bedacht, in den USA aufhielt, verrät durch südamerikanische Rhythmik seine nationale Herkunft und durch satztechnische Wendigkeit die gute Schulung des Komponisten, bleibt aber im übrigen unterhaltsam, wenig aufregend und kaum kennzeichnend.
Roque Cordero aus Panama nimmt sich schon mehr vor und tut sich damit allerdings auch schwerer. Er hat bei Krenek Komposition studiert und bei Mitropoulos Dirigieren gelernt, kam nach einer heimischen Karriere in beiden Disziplinen als knapp 50jähriger an das ‚Latin American Music Center' nach Indiana und ist derzeit Kompositionsprofessor an der Universität von Illinois. Auch er hat das aufgeführte Quintett während eines Guggenheim-Stipendienaufenthalts – und zwar 1949 in Minnesota – geschrieben und dabei – im Gegensatz zu Orrego-Salas – versucht, sich von bereitliegenden Modellen mehr frei zu halten, ohne freilich dadurch schon zu profiliertem Eigenem vorstoßen zu können. Ja, sein trotz konventionellem Zuschnitt etwas verknäultes Stück wirkt – durch Zufall zum Exempel und zur Kennmarke eines sonst Unbekannten geworden – im Vergleich weitaus unbefriedigender als die glatte und geschickt aufgemöbelte Bläserkammermusik des Chilenen, die man eben so sorglos anhören wie sie vergessen kann.
(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich)
U. D.

Das Orgelportrait

1. Die Führer-Orgel in der Ev. Kirche zu Pr. Oldendorf

Georg Böhm (1661–1733) Orgelwerke

Arno Schönstedt, Orgel

Psallite Psal 142/100 773 PET 25,– DM

2. Die Orgel in der Benediktinerabtei Gerleve/W.

Franz Liszt (1811–1886) Einleitung zur Legende von der hl. Elisabeth; Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H (Urfassung); Joseph Rheinberger (1839–1901) Sonate Nr. 10 in h-moll, op. 146

Wolfgang Stockmeier, Orgel

Psallite Psal 141/190 673 PET 25,– DM

	1.	2.
Interpretation:	9–10	8
Repertoirewert:	9	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8
Oberfläche:	8	10

Bisher erhielt Georg Böhms überliefertes Werk mehr als einflußreicher Wegbereiter des großen Joh. Seb. Bach oder auch als unumgänglicher Mosaikstein seiner Epoche Geltung denn als noch spielwürdiger Komponist. (Ein kleines Indiz dafür: U. Schreibers Klassik-Auslese enthält neben Buxtehude Komponisten wie Vincent Lübeck und Johann Nicolaus Hanff mit Hinweis sogar auf Nicolaus Bruhns, aber nicht G. Böhm.) Vielleicht sind seine Kompositionen heutigen Interpreten zu anspruchslos und deshalb als „Farbklecks" eines Programmes gern gesehen. Aber mehr? Arno Schönstedt beweist Möglichkeit und Notwendigkeit eines „mehr" bei Böhm. Die Qualität seines Spiels läßt die Vermutung aufkommen, daß er einen immens gründlichen Fleiß bei der Auseinandersetzung mit diesen scheinbar so problemlosen Werken aufgebracht haben muß, eine schon spielerische Durchdringung bis zur letzten Nebennote. Sie hat dann wahrscheinlich zu jener nur die Bedingungen des Vorliegenden achtenden Interpretation geführt, die der Böhmschen Musik ein geschlossenes Profil und musikalische Lebendigkeit verleihen wie noch nicht gehört. Böhms Komponiertechnik zerfällt nicht wie sonst in ihre „Stückelungen", so braucht also auch nicht „aufgebauscht" oder klanglich etwas „interessant" gemacht zu werden. Orgel und Aufnahme dienen ganz dieser Werkdarstellung. (Beim Rezensionsexemplar ist der Anfang der A-Seite unsauber.) Ein Orgelporträt, das einen verblaßten Komponisten neu porträtieren hilft – eine große Aufgabe und Bewährungsprobe zugleich für das Instrument.
Wolfgang Stockmeiers Einspielung wendet sich an anspruchsvolle Hörer. Liszt's Einleitung zur Elisabeth-Legende verleiht er einen in seiner Unfügigkeit eigentümlichen Charakter von widerborstigem Reiz. Das Hören der „Urfassung" des B-A-C-H-Werkes setzt eine genaue Kenntnis der endgültigen Fassung voraus. Nur so wird der Hörer goutieren können, was diese Fassung bietet. Einem „Urliszt" begegnet er – wie vielleicht zuvor vermutet – nämlich nicht; die Überlegenheit der späteren Fassung wird beim Hören geradezu evident. Hat sie vielleicht auch Stockmeier daran gehindert (oder zögern lassen), diese Werkvariante interpretatorisch bündig werden zu lassen? Besonders der massierte Etüdencharakter z. B. in den Oktavgängen wirkt wie ein Fehlgriff. Umso überraschender ist dann die glaubwürdige Gestaltung des Werkschlusses. Hohe Anforderungen stellt auch J. Rheinbergers Sonate. Jeder ihrer drei Sätze (Präludium und Fuge, Thema mit Veränderungen, Fantasie und Finale) ist eigentlich ein in sich geschlossenes Werk. An ihnen entfaltet Stockmeier sein ganzes Können. Das künstlerische Ergebnis ist eine reife und überlegene Darstellung voll unverkrampfter Ausgewogenheit. Der geradezu hymnische Schluß des Werkes scheint

aufnahmetechnisch nicht so souverän gelungen zu sein. Auch der sonst so bewunderte Effekt des „Ersterbens" des Klanges am Ende eines Stückes ist nun so perfektioniert, daß er bald einen Stich ins Manieristische erhält. In der Lisztschen Einleitungsmusik „springt" beim Tuttieinsatz der Ton; beim Pianospiel wiederum sind die Nebengeräusche der Orgel so stark mitaufgezeichnet, daß man meint, ein Mikrophon sei zur Mechanik des Instruments abgeordnet worden. Der Gesamteindruck entspricht trotz dieser kleinen Problemzonen dem hier gewohnten Niveau.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Historische Orgeln

1. Historische Orgeln im Rheinland

Hoerstgen – Eckenhagen – Füssenich – Wuppertal-Beyenburg – Radevormwald

An den Orgeln: Günter Eumann

Pelca PSR 40573 21,– DM

2. Österreichische Orgelmusik des Barock auf der historischen Orgel der Basilika Sonntagberg

An der Orgel: Kurt Neuhauser

Pelca PSR 40572 21,– DM

	1.	2.
Interpretation:	7–8	8–9
Repertoirewert:	9	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8	9
Oberfläche:	10	10

Die beiden vorliegenden Pelca-Produktionen verdienen das Lob, sorgfältig geplant und angelegt zu sein. Mit der erstgenannten sind gerettete Kostbarkeiten, „am Rande" der großen Kulturfahrtziele gelegen, in ihre klingende Wirklichkeit zurückgeholt worden. Günter Eumann führt in die geschichtlichen Zusammenhänge bis zur Gegenwart ein. So scheint gerade die „Randlage" diese Orgeln vor den zerstörerischen Wandlungen des vorigen Jahrhunderts verschont zu haben. (Die Platte dokumentiert gleichzeitig die Rettungsarbeit des rheinländischen Landeskonservators.) Jede der vier Orgeln, die einen interessanten Übergangs- oder Mischcharakter tragen, ist in ihrem Werdegang dargestellt, die Dispositionsangaben sind detailliert. Ein großformatiges Prospektfoto und die Registrierangaben ergänzen die Ausführungen. Ebenso sorgfältig sind die Vortragsstücke zur Demonstration des Klangcharakters eines jeden Orgelwerkes ausgesucht und dargestellt: Hoerstgen: Anonyme Variationen aus dem 16. bis 17. Jahrhundert über „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Eckenhagen: Buxtehude, Füssenich: verschiedene Bearbeitungen Bachs vom Choral „Liebster Jesu, wir sind hier", Wuppertal-Beyenburg: C. Ph. E. Bach und Radevormald: Beethoven, Suite für ein Orgelwerk. So verdrängt die Werkinterpretation nicht die lebendige Darstellung der Orgeln, sondern unterstützt sie aufs glücklichste.
Eine in ihrer Geschlossenheit ebenso geglückte Darstellung stellt auch die zweite Einspielung dar. Zur spielerischen Erschließung dieses in den 70iger Jahren des 18. Jahrhunderts von Franz Xaver Christoph erbauten Instruments – über seinen Bau wird detailfreudig erzählt – liegt auch gleich noch eine zeitgenössische Literatursammlung des damaligen Organisten Matthias Joseph Manser (1755–1813) vor. Sie bildet die wesentliche Grundlage der Einspielung, die mit Werken des Franz Mathias Techelmann (um 1650–1714) aus Wien und W. A. Mozarts abgerundet wird. So kommt eine seltene Literaturauswahl zusammen: Caspar F. Stary (1732–1777), Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Dionysius Grotz (2. Hälfte des 18. Jhs.), Georg Mathias Monn (1717–1750) und Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809). Kurt Neubauer spielt diese zeitgenössische Literatur nicht nur stilgetreu, sondern mit kraftvoller Lebendigkeit. Dabei entfalten sich die Klangregionen dieses volltönenden Instruments in ihrer großen Reichweite, wobei die Baßtöne besonders wirkungsvoll von der Aufnahme eingefangen wurden. Fotos, Angabe der Disposition und der Registrierungen ergänzen diese profilierte Einspielung.
(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Klaviermusik

Frédéric Chopin (1810–1849)

Nocturnes Nr. 1–19

Artur Rubinstein, Klavier

Electrola 187–00 162/63 M 29,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

Als Alfred Beaujean in Heft 4/68 die Stereoaufnahme Rubinsteins mit Chopins Nocturnes rezensierte, kam er am Ende seines von mir nur zu bestätigenden Lobs zu der Feststellung: „Hier will jemand, der auf der höchsten Höhe seiner Kunst steht, nichts anderes, als vollendet schön Klavier zu spielen". Hört man im Vergleich Rubinsteins 1936/37 gemachte Aufnahme der Nocturnes (auch damals spielte er nur die zu Lebzeiten des Komponisten edierten und das nachgelassene Opus 72 Nr. 1), dann scheint A. B. dem Altmeister doch ein wenig Unrecht getan zu haben. So „vollendet schön" Rubinsteins Altersaufnahme auch ist, die frühere ist erheblich „schöner". Es dürfte aus den dreißiger Jahren sehr wenig Platten geben, die einen so herrlichen Klavierton wiedergeben (da stört auch leichtes Tremolieren kaum), aber erst, wenn man den späten Rubinstein dagegenhält, wird einem klar, daß für ihn die Kategorie des Schönen einen funktionalen Wert hatte. A. B. hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der alte Rubinstein die Bachnähe Chopins in den Operea 55 vergleichslos eingefangen hat, und eben das ist vom „mittleren" Rubinstein kaum zu sagen. Er vertraute damals ausschließlich auf eine Doppelstrategie: die Produktion eines singenden, wunderbar timbrierten Tons und die Perfektion seines Rubato-Spiels. Was sich kompositorisch diesem Ansatz zu widersetzen schien, wurde entweder verkleinert (Vorschläge) oder gar ganz ausgelassen (am schlimmsten in Opus 9 Nr. 3). Erst im hohen Alter vermochte es Rubinstein, hinter einer nun gefestigten Aristokratie des Elegischen das zu vermitteln, was in Chopins Nocturnes geschichtlich zusammengeflossen war: und das machte etwa in den Opera 55 die Bachnähe so greifbar. Im vergleichenden Hören dieser beiden auf ihre Weise gleichermaßen maßstäblichen Einspielungen wird der Fortschritt der Chopin-Interpretation nachvollziehbar: die nicht zuletzt dank Rubinsteins Entwicklung gewachsene Einsicht, daß die poetischen Miniaturen letztlich dem Begriff musikalischer Entwicklung unterworfen werden, daß sie eine sehr gebrechliche Mikrostruktur haben. Diese Einsicht hatte der „mittlere" Rubinstein offenkundig noch nicht, aber – und das macht die Bedeutung dieser Wiederveröffentlichung aus – sie war schon damals in seinem Spiel angelegt, das sich weit über die meisten Pianisten von damals erhob. Wer einen Schnellkurs absolvieren will, um den Weg der Chopinschen Interpretationsgeschichte nachzuvollziehen, der kann das bestens mit diesen beiden Aufnahmen der Nocturnes tun. – Die Überspielungen sind hervorragend gelungen und fangen den durchgehend psychedelischen Ton des damaligen Rubinstein ein.
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)

U. Sch.

Antonin Dvořák (1841–1904)

Humoresken op. 101; Mazurkas op. 56

Rudolf Firkusny, Klavier

VOX Candide CE 31 070 16,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Nicht immer ist überlieferten Urteilen und Klassifizierungen zu trauen, aber die Behauptung, Dvořáks Kompositionen für Klavier zu zwei Händen seien gegenüber den vierhändigen Zyklen ziemlich bedeutungslos, dürfte auch in Zukunft von keiner „Renaissance" überholt werden. Das populärste Klavierstück des Komponisten, die Humoreske Nr. 7 aus op. 101, wurde denn auch nicht in seiner Originalgestalt weltbekannt sondern in Form von zahllosen meist höchst zweifelhaften Bearbeitungen. Immerhin liegt zwischen den opera 8 (Silhouetten) und 101 (Humoresken) eine ganze Reihe von Klavierzyklen, darunter die Brahms-nahen Walzer op. 54 und die Stimmungsbilder op. 85. Keinem begegnet man mehr, auch die Schallplatte hat sie so gut wie ignoriert.
So kommt dieser Platte insoweit einiger Wert zu, als sie zumindest erlaubt, einmal die Probe aufs Exempel zu machen. Von den beiden Zyklen, die Firkusny einspielte, ist der spätere von 1894 zweifellos der interessantere. Nicht nur das bereits zum Schmarren abgesunkene Ges-dur-Stück hat seine melodischen Reize, auch die meisten anderen sind um Einfälle nicht verlegen. Freilich bleiben alle, was Reichtum des Harmonischen, Mannigfaltigkeit des Pianistischen und Ausdruckstiefe angehen weit hinter dem ein halbes Jahrhundert früheren Chopin zurück. Das gilt in noch stärkerem Maß für die Mazurkas op. 56 aus dem Jahre 1880. Erwägt man, daß sie zeitlich eng den Klaviertrios, darunter dem berühmten Dumky-Trio, benachbart sind, wird der Niveauunterschied evident. An Chopins Mazurken darf man wiederum nicht denken. Der Satz erscheint reichlich simpel, einfacher noch als in op. 101. Wäre nicht die folkloristisch leicht eingefärbte Melodik mit ihren typischen, freilich auch oft bereits stereotypen Formulierungen, das Abhören würde zur Geduldsprobe.
Firkusnys sehr differenziertes, billiges Auftrumpfen wie Salonhaftes (zu beidem geben die Stücke ausgiebig Gelegenheit) meidendes Spiel hält jedoch das Interesse wach. Gestalterische Probleme sind zwar kaum zu bewältigen, technische auch nicht, aber die Sorgfalt, die der Interpret dieser Musik angedeihen läßt, sein Bestreben, jedem Stück soviel Individualität mitzugeben wie möglich, das Fehlen jeglicher Routine, die rhythmische Pointierung verbunden mit großer Farbigkeit des Anschlags machen die Produktion sympathisch. Sie weist, wie gesagt, Dvořák nicht als bedeutenden Klavierkomponisten aus, aber sie erlaubt endlich einmal, auf interpretatorisch hohem Niveau den Klavierkomponisten Dvořák kennen zu lernen. Und das ist auch schon etwas, zumal auch die klangtechnische Seite der Aufnahme anständig ist.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Kammermusik

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Klavierquartette Nr. 1 g-moll KV 478 und Nr. 2 Es-dur KV 493

Leonard Hokanson, Hammerklavier; Annegret Diedrichsen, Violine; Jürgen Geise, Viola; Wolfgang Herzer, Violoncello

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1 943 22,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	1
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Verglichen mit anderen Hauptwerken Mozartscher Kammermusik, etwa dem Klarinetten-Quintett, wirken die Klavierquartette etwas unterbelichtet in den Katalogen der Plattenfirmen hierzulande und anderswo. Diese Veröffentlichung schafft keine Abhilfe, trotz der Bemühungen des exzellenten Pianisten, gegen die konstruktionsbedingte Unausgeglichenheit des Hammerklavier-Mechanismus anzukämpfen. Es läßt sich nicht überhören, daß die begrenzte Dynamik dieses Tasteninstruments (hier handelt es sich um eine Kopie des Flügels von Anton Walter um 1780, angefertigt vom Nürnberger Klavierbauer Ulrich Rück) die Möglichkeiten des Mozartschen Stils einengt: der Ton ist drahtig, sauer, abgewürgt, Übergänge wirken oft ruppig. Hinzukommt, daß Streicherstellen gelegentlich verwischt werden, und daß ansonsten das Ensemblespiel zu wünschen übrigläßt. Die Streicher spielen sehr unterschiedlich: es scheinen verschiedene Tempovorstellungen zu herrschen, die Geigerin hat gelegentlich Intonationsschwierigkeiten. Die ansonsten technisch gut gelungene Aufnahme im Kaisersaal der Salzburger Residenz wird an einigen Stellen durch im Hintergrund vernehmbare Straßengeräusche (Dröhnen) gestört.
(EMT TSD 15, EMT 930st, Telefunken V 369, Telefunken 0 85a)

D. S.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Streichquintette B-dur KV 174; c-moll KV 406; C-dur KV 515; g-moll KV 516; D-dur KV 593; Es-dur KV 614; Hornquintett Es-dur KV 407; Klarinettenquintett A-dur KV 581; Adagio und Fuge c-moll KV 546; Serenade G-dur KV 525 („Eine kleine Nachtmusik")

Dänisches Streichquartett unter Mitwirkung von Serge Collot, Bratsche; Guy Deplus, Klarinette; Johan Poulsen, Horn

Telefunken SLA 25 097–T/1–5 59,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Bei dieser Aufnahme mit sämtlichen Quintetten, die Mozart für Streicherbeteiligung schrieb, handelt es sich um die Übernahme einer Valois-Produktion, die Kurt Blaukopf ausführlich in Heft 4/72 besprochen hat. Allerdings kann ich mich seinem insgesamt positiven Urteil nicht ganz anschließen. Was K. Bl. als „nachschaffend" an dieser Interpretation rühmte, kommt mir eher wie eine Verdickung vor, die den kompositorischen Pfiff nicht einfängt. So finde ich beispielsweise das im Andante von KV 614 angeschlagene Tempo zu langsam, weil es sich der geforderten Alla-breve-Phrasierung widersetzt. Das durchgehende Interpretationsverfahren der Künstler, das Blaukopf anhand des Kopfsatzes von KV 593 zu Recht beschreibt als „spontan wirkende agogische Freiheiten", wirkt eben nur spontan, ist es in Wirklichkeit mitnichten. Mir erscheint es als Eingeständnis einer gewissen Ratlosigkeit, so wenn etwa im Menuett desselben Streichquintetts die Repetitionsfiguren der ersten Violine so mit „spontanem" Ausdruck befrachtet werden, daß das eigentliche Geschehen (die erste Geige hat hier nur begleitende Funktion) aus dem Fokus fällt. Was Kollege Blaukopf an diesen Werken m. E. zu Recht beschreibt als das Prinzip der „durchbrochenen" Arbeit, wird von den Dänen und ihren Kollegen nur ansatzweise verwirklicht, während etwa das Amadeus-Quartett hinter die scheinbar glatt homophone Oberfläche dringt und dann mit erheblich mehr Differenzierungsvermögen Mozarts „Trick" nachvollzieht: daß nämlich das Glatte gar nicht so einfach ist, wie es sich gibt. Gewiß: auch gegen die Amadeus-Leute lassen sich Einwände hervorbringen (die in den reifen Werken herrlich gelungene Aufnahme der Streichquintette durch die Barchets ist ja leider durch eine Stereophonisierung ruiniert worden), aber ich würde auf jeden Fall ihre ungleich größere Bandbreite der Artikulation der Monochromie der Dänen vorziehen – zumal diese durch das aufgesetzte Espressivo auch nicht überzeugender wird (erwähnt werden muß schließlich auch, daß die Intonation der Dänen nicht immer sauber ist). Den Einwänden Blaukopfs gegen das Horn- und das Klarinettenquintett habe ich nichts hinzuzufügen, so daß ich diese Kassette nur dem an Vollständigkeit Interessierten empfehlen kann. (Daß hier die neue Mozart-Ausgabe zugrunde gelegt wurde, hat K. Bl. in seiner erwähnten Rezension schon gesagt.)
(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)

U. Sch.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Streichsextett A-dur op. 48; Streichquintett Es-dur op. 97

Mitglieder des Wiener Oktetts

Decca SMD 1297 16,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Wie eine Huldigung an den Geist der Musik von Brahms hebt das Allegro moderato zu Beginn des Sextetts an: der ältere Komponist verhalf Dvořák zu einem dreijährigen österreichischen Staatsstipendium, empfahl ihn dem Berliner Verleger Simrock und war im übrigen ein freundlicher unaufdringlicher Ratgeber, der in dem tschechischen Künstler das Selbstvertrauen zur Disziplinierung und Lenkung seiner sprudelnden Fantasie förderte. Dvořák war kein junger Mann mehr, als das Sextett 1878 am Ende der Stipendienzeit entstand. Es ist ein reifes Werk, ausgeglichen und charaktervoll zugleich. Im Verlauf der weiteren Sätze melden sich slawische Elemente, Dumka und Furiant. Verglichen mit der vor nunmehr fast vier Jahren erschienenen Philips-Aufnahme der Philharmonischen Solisten Berlin (der zur Zeit einzigen Alternative im deutschen Katalog) erweisen sich die Wiener Musiker gestalterisch den Berlinern überlegen. Das Ensemblespiel der Wiener ist hier wie aus einem Guß, ihre Tempoübergänge überzeugender, die Tempi selber prägnanter. Auf dem selben Niveau ist die Interpretation des Es-dur-Quintetts, 1893 während des ersten Aufenthaltes in Amerika entstanden. Diese Aufnahme ist derzeit konkurrenzlos auf dem hiesigen Markt. Das Klangbild ist zuweilen von nur mittlerer Klarheit; Knistern und gelegentliches Brodeln in der Tiefe waren zu vernehmen.
(EMT TSD 15, EMT 93ost, Telefunken V 369, Telefunken 0 85a)

D. S.

Neue Musik

Henri Pousseur (geb. 1929)

Votre Faust/Euer Faust. Fantaisie variable du genre opéra/Variables Spiel nach Art einer Oper. Text: Michel Butor; Musiker: Basia Retchitzka, Sopran; Merete Bekkelund, Alt; Louis Devos, Tenor; Jules Bastin, Baß; Ensemble Musiques nouvelles, Brüssel; Leitung: Henri Pousseur. – Schauspieler (der deutschen Ausgabe): Siegfried Wischnewski (Theaterdirektor), Matthias Ponnier (Henri, Komponist), Elke Twisselmann (Pamonella, Sängerin), Eva Garg (Maggy/Greta), Peter Lieck (Richard), Dialogregier: Klaus Schöning

Harmonia mundi 01 20358–1 (3 LPs) mit 2 Spielfeldern, 2 Sätzen Spielkarten und einer Spielanleitung 168,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Ein verwirrender, faustischer Schicksalsweg war dieser Faust-Oper, die eigentlich gar keine Oper sein möchte, beschieden: Von 1961 bis 1968 haben der belgische Komponist Henri Pousseur und der französische Schriftsteller Michel Butor daran gearbeitet; doch schon die Länge dieser Entstehungszeit war mindestens zur Hälfte eine Zwangsquarantäne, bis sich ein Theater zur Uraufführung dieses schwer einzugruppierenden Werks bereitfand; nach Versuchen bei der Musik-Biennale in Venedig und dem Brüsseler Théâtre de la Monnaie, die wegen angeblicher technischer Schwierigkeiten ergebnislos verliefen, kam es dann schließlich Anfang 1969 an der Mailänder Piccola Scala zur Premiere. Auch sie war keineswegs ein Erfolg, einerlei woran das immer gelegen haben mag: an der Grundkonzeption, dem Libretto, der Komposition oder der unzureichenden szenischen Realisierung; jedenfalls gelang dem fleißig gehandelten und inzwischen fleißig bemunkelten Stück nicht der Durchbruch, der das Verzögerungsmanko seiner ausgiebigen Inkubationszeit wieder hätte aufholen und ausgleichen können (wie etwa bei Zimmermanns ebensooft verschobenen „Soldaten"). Und nun, im Abstand von abermals viereinhalb Jahren, hat sich Harmonia mundi kühn und unverzagt zu einer Schallplatten-Präsentation entschlossen, die nach Dicke der Kassette und Reichhaltigkeit der beigegebenen Spielzutaten fraglos geeignet wäre, die ausgestandene Misere durch Opulenz zu übertrumpfen und einen neuen, schallplatteneigenen Anfang zu setzen.
Freilich, läßt sich das nach mehr als zehn Jahren Faust-Schicksal so einfach mit gutem Willen und eingeräumter Großzügigkeit der Ausstattung (die noch dazu im Preis an den ‚Endverbraucher' weitergegeben wird) erreichen? Spürt man nicht die inzwischen eingetretene erhebliche Verspätung? Oder Können Anlage und Substanz des Stückes die Tatsache, daß die Musik der frühen 70er nicht mehr die der frühen 60er Jahre ist, vergessen machen? Nun, der meiste Aufwand an Witz und Intelligenz der Autoren sowie dementsprechend auch an Zusatzausstattung der Schallplatten-Kassette wurde gewiß zuliebe der Idee einer variablen und ‚offenen' Form getrieben. Die Aleatorik, jenes erste Einlaßventil von Unbestimmtheit in die bis dahin streng verwalteten seriellen Formpläne, sollte in „Votre Faust" von der Musik her auf die gesamte Opernhandlung übertragen werden. Austauschbarkeit der Szenen, Umkehrbarkeit der dramatischen Abläufe, Aufhebung von Kausalität bestimmten die Grundkonzeption, den musikalisch-literarischen Aufriß des Ganzen, und wirkten dann im Verfolg des einmal gefaßten Entschlusses – gewollt oder ungewollt – selbst noch beim Modellieren und Festlegen

des Details nach. Denn es blieb ja nur die Möglichkeit, die einzelnen Szenen nach Art eines mobilen Baukastensystems anzulegen, wenn man tatsächlich die Zuhörer nach der Devise, es sei ‚ihr Faust', erst im Augenblick der Aufführung über den definitiven Verlauf entscheiden lassen wollte. Bei der Bühnen-Uraufführung in Mailand hatte das Publikum zu diesem Behufe rote und grüne Kugeln, mit denen es seine Wahl signalisieren konnte. Bei der Schallplatten-Ausgabe erfüllen jetzt gleich zwei komplette Spielsätze mit Karten und ausklappbaren Spielfeldern denselben Zweck.

Sie sind hübsch anzusehen (Design: Vera Vasarhelyi), aber um richtig damit umzugehen, muß man erst ziemlich komplizierte Spielregeln studieren – mit eigener Nomenklatur, einer Fülle von Geboten und Verboten sowie dieser wieder aufhebenden Eingriffsmöglichkeiten, die aber ihrerseits nochmals revidiert werden können und so fort. Schon all diese Verrichtungen können einen in Atem halten und erfordern viel ‚Spaß an der Freud', bis man sich nach gewissenhafter Einübung und Erprobung von noch dazu zwei ganz verschiedenen Spielstrategien endlich mit brummendem Kopf (und nach Lektüre von acht eng bedruckten Großseiten akribischer Instruktionen) zu dem Schlußsatz durchgebissen hat: „Es lassen sich auch andere Spielregeln erfinden, die von den hier vorgeschlagenen mehr oder weniger abweichen."

Das naheliegende „Wozu also die ganze Anstrengung?" wäre danach allerdings gleich in dreierlei Hinsicht zu fragen: Zum einen riecht der ganze minuziöse Regelkram nach intellektualistischer Schmockerei, dünnblütig und überanstrengt, und wer hat schon Zeit und Lust, sich damit zuliebe eines höchst mageren Ergebnisses (an Spielproblematik wie Spiellaune) eingehender zu befassen? Doch die Sache ist ja nicht Selbstzweck, sondern der Hörer erhält durch die geförderten Resultate zum anderen die Chance, selber oder im geselligen Zusammensein mit anderen darüber zu entscheiden, welche der drei Platten mit welcher der insgesamt 24 Einzelszenen aufgelegt werden soll und wie Lautstärke oder Stereobalance dabei einzustellen sind; sogar das plötzliche Abstoppen der Vorführung und ihre Fortsetzung an anderer Stelle ist vorgesehen – alles Dinge, die man, vom aufmerksamen Zuhören und nicht vom ablenkenden Spielen geleitet, sehr viel sinnvoller und einfacher haben könnte. Schließlich neigen nun drittens – und dies ist eigentlich entscheidend – die 24 Szenen, um beliebig austauschbar zu bleiben, zu einer Uniformität in Inhalt und Anlage, die die eingeräumte Entscheidungsfreiheit auf einer anderen Ebene sogleich wieder entzieht. Denn wirklich verändern kann man ja gar nichts, kann nicht erreichen, daß Verlauf und Ausgang der Handlung auf den Kopf gestellt werden, der Komponist Henri (= Faust) und seine zum Schwesternpaar gedoppelte Freundin Maggy/Greta (= Margarethe) etwa andere Schicksale erleiden; die drei Platten sind industrielle Fertigprodukte und aus dem spielerischen Hantieren mit ihnen kann sich jeder seine eigenen Illusionen zurechtzimmern, die eben bei Licht besehen sich doch in Nichts auflösen.

Allerdings scheint bei „Votre Faust" die Überbestimmung der äußeren Zurüstung noch auf den Bestand des Stückes selbst übergegriffen zu haben. Auch da herrscht eine geistreiche Mehrschichtigkeit vor, die jeden stärkeren Impuls abfängt, aufdröselt und neutralisiert, bis alles – Handlung wie Musik – gleichsam auf der Stelle tritt. Der Komponist Henri (schon selber ein Mixtum compositum aus Goethes Heinrich, Thomas Manns Zwölftonmusiker und obendrein einem Stück Pousseur'scher Autobiographie) beklagt sich über sein Los, immer herumreisen zu müssen, um Vorträge über moderne Musik zu halten, statt in Ruhe arbeiten zu können. Da bietet ihm ein generöser Theaterdirektor immer fließende Vorschüsse und einen saftigen Opernauftrag – unter der einzigen Bedingung, daß es eine Faust-Oper wird. Henri läßt sich darauf ein, aber zum eigentlichen Komponieren kommt es dann nicht mehr; denn der Teufelspakt ist schon geschlossen, die Faust-Konstellation erfüllt, die Oper über das Schreiben einer Oper kann sich nun im problemreichen Vorfeld der erwarteten Tat bewegen: bei der Suche nach dem geeigneten Libretto, nach stofflicher Anregung, nach neuen Ideen und vor allem einer inspirierenden Muse in Gestalt des doppelten Gretchens. Das Geschehen fächert sich auf, verheddert sich in Nebenhandlungen und mephistophelischen Störaktionen, dreht sich schließlich im Kreise. Szenen wiederholen sich, werden zu bloßen Versatzstücken, in gleichzeitigen Zuspielungen klingt Gewesenes an, anonyme Stimmen mischen sich mit insistierenden lyrischen Umschreibungen ein, Marlowe und Goethe werden zitiert, auch die Faust-Operntexte von Berlioz und Gounod. Butors Verfahren tendiert zur diffusen Faust-Collage und bleibt doch in Gewicht und Originalität weit hinter dem literarischen Bezugspunkt, Valérys „Mon Faust", zurück.

Pousseur hat sich seinerseits nicht darauf eingelassen, diese Mehrschichtigkeit des Librettos zu vertonen, wie es ja denkbar gewesen wäre, sondern er läßt die Texte sprechen (Harmonia mundi hat deshalb sowohl eine französische wie eine deutsche Version produziert). Allerdings wird dieser unbestreitbare Vorteil doch in zweierlei Hinsicht wieder zum Handicap für die Musik: einerseits entsteht so zwangsläufig eine Art melodramatischer Zwitter, Hörspiel mit reichlich unterlegten Klängen, was die Aufmerksamkeit von der Musik abzieht und sie von der eigentlich zentralen, vordergründig wirksamen Rolle mehr und mehr aufs Niveau eines Zuträgers und Statisten herabdrückt. Andererseits hat aber Pousseur das Verfahren der Mehrgleisigkeit von Butor übernommen – vielleicht war es auch beider gemeinsame Idee, was angesichts der genau kalkulierten Übereinstimmung näher läge und für die einleuchtende Konsequenz in der wechselseitigen Planung spräche. Wie dem auch sei, diese ideelle Vereinheitlichung in den Konstruktionsprinzipien hat doch praktische Nachteile durch die nun fast unaufhörliche Überlagerung von Eigenem und Zitiertem, bis sich kaum mehr unterscheiden läßt, was wessen Parodie sein soll. Zitiert werden – und zwar ziemlich ausführlich, bis zur Länge von ganzen übernommenen, freilich mit anderem ‚kontrapunktierten' Szenen – gewissermaßen Berührungspunkte mit dem Übernatürlichen, der Unterwelt oder der Hölle: die Orpheus-Opern von Monteverdi und Gluck (auch Offenbachs Höllen-Cancan) sowie die Komtur-Szene aus ‚Don Giovanni'. Daneben hört man aber in unzähligen Anspielungen kleine Brocken aus fast der ganzen dazwischenliegenden Musikgeschichte bis zu Verdi, Wagner, Berg, Webern und Stockhausen. Und je mehr sich die Zitierfreude der Gegenwart nähert, desto weniger sind ironischer Kommentar und Pousseur'scher Eigenbau noch auseinanderzuhalten. Beabsichtigte Akzentuierungen gehen in einem Band vielsprachiger Dauerberieselung unter.

Und am lähmendsten – in welcher Reihenfolge auch immer man die Szenen anhört – ist die Gleichförmigkeit ihrer Anlage mit Vorspiel, gesprochener und begleiteter Hauptsache sowie Nachspiel, 24mal fast in identischer Fassung. Und immer wieder werden in die instrumentalen Epiloge hinein die Aufforderungssätze gesprochen: „Betrachten Sie das Spiel" und wenige Sekunden später „Spielen Sie". Die Freiheit, die durch die Aleatorik geschaffen werden soll, schlägt in Unfreiheit um, die eingeräumte Chance der Wahl in schulmeisterliche Bevormundung. Reichlich anderthalb Jahrzehnte nach der Einführung der Alatorik sind diese Erkenntnisse nicht mehr neu und durch mancherlei Erfahrungen aus der Zwischenzeit hinlänglich belegt. So muß man sich bei der Beschäftigung mit „Votre Faust" eigentlich in einen jungfräulichen Zustand dieses Spiels mit der gelenkten Improvisation zurückversetzen, um den Reiz nachvollziehen und die konsequente Ausdehnung dieses Prinzips auf eine ganze Oper – und sie ist die einzige, die dies derart exemplifiziert hat – in rechter Weise würdigen zu können. Die Ausführung ist im ganzen gut, nicht allenthalben brillant, darf aber durch die Mitwirkung der beiden Autoren doch als authentisch gelten. Um den dokumentarischen Wert dieser Aufnahme – und darum handelt es sich schließlich – besser herausstellen und nützen zu können, wäre es an sich wünschenswert, die drei Platten ohne den aufwendigen und teuren Spielapparat zu veröffentlichen. Was er an Zusatzeffekt liefert, läßt sich leicht durch drei erläuternde Kommentarsätze auffangen und ersetzen.

(Thorens TD 124, Shure V 15 II, Leak Varislope/Sandwich) U. D.

Josef Anton Riedl (geb. 1929)

Polygonum. Nr. 3. Paper Music. Nr. 4/I.

Studien für elektronische Klänge II, I, IV. Vielleicht-Duo

Simone Rist, Nicolaus A. Huber, Mike Lewis, Michael W. Ranta, Johannes Göhl

WERGO 60 066 22,– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Der 1929 geborene Münchener Komponist Josef Anton Riedl nimmt innerhalb der hauptsächlich bundesrepublikanischen Avantgarde-Szenerie eine Sonderstellung in einem doppelten Sinne ein: die des Außenseiters und die des auch durchaus technokratischen Anregers und Organisators. Riedl hat zunächst Komposition bei Carl Orff studiert. Das mag bei einem Komponisten der Avantgarde verwunderlich sein. Doch hebt Riedl die tolerante Liberalität Orffs hervor, der seinen Schülern auch Regionen erschließen half, die ihm selber fern lagen. Aber auch in den progressivsten Arbeiten Riedls kann man in den Zügen motorischer Aktion, dem stark kinetischen Moment insgesamt, noch einen entfernten Reflex des Orffschen Werkes heraus spüren. Riedl hat dann bei der Pariser „Groupe de recherches musicales" des französischen Rundfunks – also auf ganz anderem Terrain als dem Orffschen – weitergearbeitet, seit 1953 Dirigieren bei Hermann Scherchen studiert, dessen elektronischen Instrumentalstudio Gravesano ihm dann weitere Anregung bot. 1961 begründete Riedl das Studio für elektronische Musik in München, zu dessen Mäzenaten der Siemens-Konzern und die „Geschwister-Scholl-Stiftung" zählen. Dort hat er nicht nur zahlreiche elektronische Kompositionen erarbeitet und entsprechende mediale Grundlagenforschungen betrieben, sondern auch andere Komponisten ihre Vorstellungen realisieren lassen: unter anderem Mauricio Kagel, John Cage und Dieter Schnebel, eine Trias, die ihre Durchsetzung in der Bundesrepublik auch ihrer engagierten Präsentation durch Riedl in den Konzerten im Werkraumtheater der Münchener Kammerspiele und in den Veranstaltungen der Reihe „Neue Musik und Neuer Film" verdankt. Im musikalisch eher konservativen München hat Riedl mit seinen Aktivitäten in jahrelanger zäher Kleinarbeit relevante Gegenpositionen zum offiziellen Musikbetrieb erreicht, zu denen auch die traditionsreich-renommierte Musica Viva-Reihe des Bayerischen Rundfunks ein wenig gehört.

Riedl ist als Komponist wie als Organisator gleichermaßen von der vital-sinnlich erfahrbaren Aktion als auch von den Möglichkeiten der technischen Medien fasziniert. So ist er denn auch einer der emphatischsten Verfechter der Multi Media-Ästhetik. Immer wieder veranstaltet er Konzerte mit Light-Shows: Filmen, Dias, Farb- und Laser-Spielen. Riedl hat sich auch immer wieder für den Underground-Film eingesetzt, auch die Grenzen zwischen E-Avantgarde, Jazz und Pop verflüssigt. Auch zu einem Teil der WERGO-Schallplatte veröffentlichten Werke Riedls gehört – wie zu seiner Ästhetik fast generell – eine visuell-theatralische Komponente. Dieter Schnebel, der zu der Platte einen klug-instruktiven Einführungstext geschrieben hat, hebt denn auch hervor, daß nicht wenige der Riedlschen Kompositionen „Abfälle von Gebrauchsmusik" (etwa für Film oder Theater) seien, heteronom konzipierte Musik nachträglich zu autonom würde. Zugleich aber wäre es (nach Schnebel) eine Konsequenz im Sinne Riedls, wäre auch die Platte eine Art Mixed Media-Produkt: farbig, fluoreszierend, gar duftend – ja am Schluß zu verzehren, damit sie, wenn sie aufgebraucht, Neuem Platz machen könnte. In Riedls Ästhetik und Schnebels Exegese steckt ein dialektischer Ansatz: die Kala-

mität des Konsum-Charakters, der Multi Media-Produktionen in der Regel anhaftet, aber auch die utopische Komponente eines nicht zum überdauernden Fetisch verfestigten Artefakts.
Die Stücke Riedls, die auf der WERGO-Platte nun auch einer breiteren Hörer-Schicht zugänglich sind, ergänzen sich zu einem einleuchtenden Spektrum des Riedlschen Komponierens. Für seine frühe, noch hauptsächlich an der rein synthetischen Elektronik jener Jahre orientierte Phase stehen die zwischen 1959 und 1962 entstandenen „Studien für elektronische Klänge" (Nr. II, I und IV), die Riedl als einen souveränen und phantasievollen Beherrscher der damaligen technischen Möglichkeiten und ästhetischen Tendenzen ausweisen, obwohl auch hier schon Züge des Abweichens von der medial-immanenten Norm zu verfolgen sind.
Interessanter sind gleichwohl wie die Komposition „Nr. 3" (1966–1967). Zu Grunde liegt ihr ein Film über „Elektronische Musik". Als akustisches Material hierfür hat Riedl unter anderem Aufnahmen mechanischer Musikinstrumente aus dem Münchener Deutschen Museum verwendet: den Welte-Mignon-Flügel mit Aufnahme Claude Debussys, die pneumatisch gesteuerte Hupfeld-Violine, ein Glockenspiel mit Webers „Jungfernkranz" und eine Metallplatte mit „La Paloma". Andere Geräusche (Stimmen, Motoren etc.) kamen hinzu. Diese Materialien hat Riedl im Sinne der konkreten Musik verarbeitet, collagiert, verfremdet, zerstückelt und miteinander überlagert. Das Ergebnis klingt fesselnd sowohl in seiner farbigen Vielgestaltigkeit als auch in der Konsistenz des Gesamtzusammenhangs. Die Komposition „Nr. 4/I" folgt insgesamt ähnlichen Prinzipien.
Im „Polygonum" aus dem Jahre 1968 (hier für zwei Interpreten: Simone Rist und Nikolaus A. Huber) geht es hauptsächlich um improvisierende sprachliche Interaktion, das wechselseitige Reagieren auf jeweils unvorhersehbare Geräuschereignisse: Röcheln, Pfeifen, Lachen, Sprechen, Singen, Stöhnen, Seufzen, Knurren – durchsetzt von gelegentlichen Schlagklängen. Am empfindlichsten wirkt sich das Fehlen der visuell-theatralischen Komponente bei der „Paper Music" (1968–1970) aus. Zwei Schlagzeuger (Mike Lewis und Michael W. Ranta) traktieren Papier und Kartonnagen auf die vielfältigste Weise, die dabei entstandenen Klänge und Geräusche werden auf Tonband aufgenommen und wieder abgespielt.
In einer Art von Rückkopplungsprozeß reagieren die beiden Musiker dann mit einer zweiten analogen Material-Aktion auf ihre eigene Improvisation: Improvisation über Improvisation.
Im „Vielleicht-Duo" (1963–1970) – ausgehend von dem Satz „Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so" aus Georg Büchners „Leonce und Lena" (Erster Akt; zweite Szene) spricht Johannes Göhl im Wasserbecken und mit Wasser im Mund. Den Duo-Widerpart liefert der elektronische Vocoder, der menschlichen Stimmklang zu synthetisieren vermag. Es kommt also zu einer Art von Dialog zwischen transformiert wirkender natürlicher Sprache und natürlich wirkender Apparaturen-Sprache. Auch hier fehlt ein wenig die optische Komponente. Technisch ist die Platte einwandfrei.

G. R. K.

Geistliche Musik

Carlo Gesualdo da Venosa (1560–1613)

Sämtliche fünfstimmigen Madrigale

Quintetto Vocale Italiano, Leitung Angelo Ephrikian

Telefunken „Das alte Werk" SJA 25 086-T/1–7

89,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Wäre Gesualdo ein Opernkomponist gewesen, der Künstlerroman hätte sich längst seiner bemächtigt. Eine psychologisch interessantere, zwiespältigere Musikerfigur als der Fürst von Venosa, der seine schöne Gattin in flagranti ertappte und auf brutale Weise samt ihrem Liebhaber umbrachte – oder umbringen ließ – um die restlichen zwei Jahrzehnte mit Komponieren von Madrigalen zuzubringen, dürfte sich in der Musikgeschichte kaum finden lassen. Aber fünfstimmige Madrigale sind eine zu esoterische Materie, als daß sie die Phantasie moderner Romanautoren zu beflügeln vermöchten. So blieb denn Gesualdo eine Erscheinung, die den Musikhistoriker und Kenner beschäftigte, der die vielzitierte harmonisch-modulatorische Kühnheit seiner späten Madrigale bewundert, ohne daß diese Kühnheit den geringsten Einfluß auf den Gang der Musikgeschichte genommen hätte. Auch das hat seinen Grund. Hätte Gesualdo seine ausschweifende harmonische Phantasie, seinen musikalischen Manierismus, der jungen Oper dienstbar gemacht, die Folgen wären nicht abzusehen gewesen. Das polyphone Madrigal war jedoch um die Wende zum 16. Jahrhundert bereits eine tote Gattung, wie die Entwicklung des gleichzeitigen Monteverdi-Madrigals von der mehrstimmigen Polyphonie zur Monodie mit Basso continuo instruktiv zeigt. So blieb denn auch die Gesamtveröffentlichung der sechs Madrigalbücher Gesualdos in seinem Todesjahr folgenlos. Erst unsere Zeit stieß wieder auf den Exzentriker; Strawinsky reiste sogar seinen Spuren in Neapel nach, obwohl die hemmungslos espressive Manier dieser Musik seiner Ästhetik sicherlich entgegenstand. 1970 erschien in den USA die Monographie von Glenn E. Watkins, zu der Strawinsky das Vorwort schrieb. Etwa zu gleicher Zeit brachte die CBS eine Einspielung des 6. Madrigalbuches heraus. Sie war freilich nicht die Tat, als die Strawinsky sie hinstellte, denn bereits in den Jahren 1965 bis 1969 erschien sukzessive die vorliegende Gesamteinspielung der sechs Madrigalbücher, die nunmehr, in einer Sieben-Platten-Kassette zusammengefaßt, als Ganzes greifbar ist. Diese Mailänder Produktion dürfte zunächst einen Schlußpunkt hinter die discographischen Bemühungen um Gesualdos Madrigale setzen, denn sie zieht aus den Erkenntnissen der modernen Forschung so eindeutige interpretatorische Konsequenzen, daß wohl kaum noch Raum bleibt für gültige Alternativen. Richtig ist zunächst schon die solistische Besetzung. Zweifellos war diese überfeinerte, hochespressive, durch und durch manieristische Kunst keine Angelegenheit chorischen Singens. Wie sehr sie an Unmittelbarkeit des Ausdrucks, an Unruhe, an Fluoreszenz der Farbe, an Raffinnement verliert, wenn sie chronisch gesungen wird – und sei es auf allerhöchster Qualitätsebene – das beweist ein Vergleich des dritten Madrigals aus dem fünften Buch „Itene, o miei sospiri" in den Aufnahmen des Stockholmer Rundfunkchors unter Ericson (EMI-Kassette „Europäische Chormusik") und der vorliegenden des Quintetto Vocale Italiano. Obwohl Ericson Chorkunst höchsten Ranges bietet, klingt seine Wiedergabe des Stückes trotz aller dynamischen und agogischen Differenziertheit vergleichsweise steif und objektiviert. Nur der „Spaltklang" eines Ensembles solistischer Stimmen, der ganz bewußt nicht auf klangliche Homogenität sondern auf lineare Intensivierung, ja espressive Disproportionierung ausgeht, kommt dieser Musik bei. Nur so kommt die „tristanische" Chromatik, die vermittels eines Ausnutzens extremer Stimmlagen bewirkte flackernde Farbigkeit, die Abruptheit „falscher" Auflösungen und Fortschreitungen, voll zum Tragen. Jede Chorpolitur verwischt das Wesentliche von Gesualdos Manierismus, wie er – andeutungsweise bereits im vierten – voll ausgeprägt im fünften und sechsten Buch wahre Orgien feiert. Orgien, von denen sich unser jugendbewegter Schmalspur-Madrigalismus, wie ihn heute noch die Singekreise pflegen, nichts träumen läßt.
Angelo Ephrikian und seine Akteure halten sich bezüglich ihrer Interpretationsmanier an zeitgenössische Darstellungen. „Der Madrigalist singt nicht mit voller Stimme, sondern kunstvoll, mit Falsett oder sotto voce", schreibt Cerone. Von Zarlino wissen wir, daß „der Madrigalsänger seine Stimme genau, wie der Komponist sie schrieb", auszuführen hat, also ohne Verzierungen. Die Dynamik war so reich gestuft, daß Mazzochi ein System zu ihrer genauen Notierung erfand.
Alles das wurde in diesen Wiedergaben verwirklicht. Das Quintetto Vocale Italiano geht selbstverständlich vom Affektengehalt der Texte aus, geht aber in Phrasierung, Deklamation, Dynamik und Agogik soweit über den Nachvollzug des traditionellen Affektenkanons der Spätrenaissance und des Frühbarock hinaus, wie die Kompositionen selber über ihn hinausgehen. Das ist hier in progressivem Maße der Fall. Die drei ersten Bücher bewegen sich in der Tradition des Madrigals, wie sie sich als eine Kunst für Kenner und Höfisch-Gebildete entwickelt hatte. Erst im vierten Buch finden sich die ersten Ansätze zu jener eigenpersönlichen Bizarrie, die dann in den beiden letzten Büchern ins Extrem getrieben erscheint. An harmonischen Kühnheiten und modulatorischen Freiheiten findet sich in der gesamten Musik bis ins 19. Jahrhundert hinein nichts vergleichbares. Diesen Entwicklungsbogen zeichnet diese Einspielung mit seismographischer Feinfühligkeit nach. Bieten die drei ersten Platten ausgewogenen, auf kammermusikalische Homogenität gestellten Madrigalgesang, so wächst das Ensemble in den Jahren seiner Auseinandersetzung mit Gesualdo immer mehr in den Personalstil dieses Außenseiters hinein. Die Morbidität eines Chroma, wie es in dieser Radikalität erst im Tristan wieder gewagt wurde, die fast fieberhafte Aufgerauhtheit der Klanghaut, die abrupten Wechsel der Tempi, die ihre Texte beim Wort nehmende, also alle höfische Metaphorik hinter sich lassende, bohrende Intensität des Ausdrucks, alles das kommt in diesen Darstellungen ungeschönt und ungeglättet heraus. Daß die extremen Lagen nicht immer bequem singbar sind, daß vor allem der Sopranistin eine Menge abgefordert wird, kaschiert Ephrikian (über den das Beiheft kein Wort sagt) nicht. Aber auch diese Problematik der klanglichen Realisation erscheint – wie ähnlich in einigen Spätwerken Beethovens – als kompositorisch-aussagemäßige Qualität.

Über Kleinigkeiten mag sich streiten lassen, so etwa über die willkürlich wirkende Behandlung mancher Wiederholungen. Hie und da hätte man sich noch stärkere Tempo-Kontraste vorstellen können, und eine noch energischere rhythmische Konturierung hätte vor allem in den späteren Stücken die Gefahr larmoyanter Einförmigkeit leichter gebannt. Auf der anderen Seite hat Gesualdo seine Madrigale natürlich nicht für eine zyklische „Aufführung" geschrieben. Das Einzelstück steht für sich. Und außer dem Rezensenten wird wohl niemand diese sieben Platten „zyklisch" hören. Die in die Einspielung investierte Gesangskunst ist jedenfalls bewundernswert, stellen die späten Stücke doch auch außerordentliche Anforderungen an die Intonationssicherheit der Interpreten. Im Bereich der A-cappella-Literatur gibt es bis zu Bruckners Gradualien und dem Extremfall von Verdis Ave Maria aus den Quattro pezzi sacri nichts ähnlich Anspruchvolles. Umso unverständlicher, daß die Namen der fünf Solisten unterschlagen werden.

Die Produktion wird Gesualdo nicht populär machen, dazu ist und bleibt diese Kunst zu esoterisch. Aber sie bietet Gelegenheit, den als Komponisten

wie als Persönlichkeit immer noch rätselhaften Außenseiter der italienischen Spätrenaissance, der sich so prononciert abseits des musikalischen Zeitstromes stellte und nicht die geringste Notiz von der Herkunft der Generalbaß-Melodie nahm, sich in polyphonen Chromatismus vergrabend, anhand des entscheidenden Teiles seines kompositorischen Werkes, der Madrigale, zu studieren. Das ist sehr viel.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Jacobus Gallus (1550–1591)

Harmoniae Morales, 4st. – Moralia, 5-, 6- und 8st. (Auswahl)

Prager Madrigalisten; Leitung Miroslav Venhoda; Musica Antiqua, Wien; Leitung René Clemenčič

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1 401 22,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

An dem Zisterzienser Bruder und späteren Prager Kantor Jakob Handl – gewöhnlich unter dem latinisierten Namen Jacobus Gallus bekannt – ist die Schallplatte bisher ziemlich achtlos vorbeigegangen. Eine Handvoll seiner Motetten, in verschiedenen Auswahlprogrammen verstreut, ist ungefähr alles, was der derzeitige Katalog von ihm zu bieten hat. Grund genug also, diese erste ihm ganz gewidmete LP zu begrüßen, wiewohl sie nur einen Teilaspekt – und nicht einmal den spezifischeren – seiner Produktion widerspiegelt. Im Gegensatz zu anderen Meistern jener Zeit wie Lasso, Regnart, Lechner oder Hassler, die nicht zuletzt durch ihre weltlichen Kompositionen musikgeschichtliche Bedeutung erlangten, überwog bei Gallus das kirchenmusikalische Schaffen, selbst wenn er dort, beispielsweise in seinen Messen, häufig profane Vorlagen parodiert. Sind diese Werke der Doppelchörigkeit und durch reiche Chromatik gesteigerten Expressivität der Venezianischen Schule verpflichtet, so zeigen ihrerseits die späten Harmoniae Morales und die erst posthum gedruckten Moralia (mit insgesamt hundert kurzen Liedern nach humoristischen oder didaktischen Gedichten von Ovid, Vergil, Horaz und Martial) alle Merkmale des italienischen Madrigals wie es uns etwa in den ersten Büchern Monteverdis begegnet: virtuose polyphonische Faktur mit affektgeladener Wortdeutung und kühner Harmonik gepaart. Die Darbietung unter M. Venhoda entspricht dem oft gerühmten Niveau seines bewährten Prager Ensembles und erfreut durch ihre Präzision wie durch die Einfühlung, von der sie zeugt, in hohem Maße. Die Stücke werden teils a cappella gesungen, teils mit diskreter Begleitung unterstützt, teils auch rein instrumental wiedergegeben, wobei allerdings dem Hörer leider jede Angabe über die verwendeten alten Instrumente vorenthalten wird. Von diesem geringfügigen Mangel abgesehen, verdient die Edition (ausführliche Einführung und Textabdruck mit vorzüglicher Übertragung) das Prädikat vorbildlich. Die ca. 1968 entstandene Aufnahme klingt auch heute noch recht ordentlich.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Lukas-Passion (1744)

Uta Spreckelsen, Sopran (Arien); Theo Altmeyer, Tenor (Evangelist); Adalbert Kraus, Tenor (Arien); Gerhard Faulstich, Bariton (Jesus); Gerd Beusker, Tenor (Pilatus, Petrus, Hauptmann); György Terebesi, Violine; Hans Wörnle, Annegret Lucke, Querflöte; Gisela Sedlák-von Lüpke, Oboe u. Oboe d'amore; Christa Heinrich, Cembalo; Wendelin Röckel, Positiv; Felix Weber, Violoncello; Hans Dawecke, Kontrabaß; Frankfurter Madrigal-Ensemble; Hessisches Kammerorchester Frankfurt/M.; Leitung: Siegfried Heinrich

Cantate 658 203/204 42,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

In der langen Zeit – mehr als die Hälfte seines Lebens – die er von Ende 1721 bis zu seinem Tode in Hamburg verbrachte, schrieb Telemann jeweils in der Reihenfolge der Heiligen Schrift alljährlich eine Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, die dann turnusweise in den fünf Hauptkirchen der Stadt zur Aufführung gelangte: 46 an der Zahl also, von denen allerdings nur 23 erhalten sind. Von diesen wiederum liegen oder lagen lediglich die Matthäus-Passion von 1730 und die Markus-Passion von 1759 in der Realisation von Kurt Redel auf Schallplatten vor, so daß die neue Cantate-Einspielung eine bedeutende Bereicherung des Repertoires darstellt. Freilich sollte man sich bei der Beurteilung des Werkes davor hüten, es an den überragenden Passionsmusiken J. S. Bachs zu messen. Telemann war ja, im Gegensatz zu Bach, weder ein tiefer Mystiker noch ein mächtiger und beredter Prediger, aber die Prägnanz, mit der er das Bibelwort zu veranschaulichen, die Kraft, mit der er die dramatischen Situationen „in Musik zu übersetzen" versteht, hinterläßt immerhin starke Eindrücke, auch wenn einige der betrachtenden da capo-Arien, die den ansonsten unveränderten biblischen Text ausschmücken, durch einen heiteren, ja mitunter fast launisch-verspielten Charakter gekennzeichnet sind, die einem weltlichen Werk eher angemessen wäre als der Leidensgeschichte des Gottessohnes. Solche vereinzelte Momente fallen indessen nicht allzu schwer ins Gewicht und vermögen keineswegs die allgemeine weihevolle Stimmung zu trüben, die über dem ganzen Werk liegt und sowohl durch äußerste Sparsamkeit in der Anwendung der instrumentalen Mittel als auch durch schlichte, volksliedhafte Intonation erreicht wird.

Die Interpretation, welcher die von Felix Schröder besorgte Ausgabe (Hänssler Verlag, Stuttgart-Hohenheim) zugrunde lag, steht im besten Einklang mit der Komposition selbst und wird ihr in hohem Maße gerecht. Fernab jeglicher Starallüren singen und spielen die obengenannten Solisten unter der sorgfältigen und stilvollen Leitung Siegfried Heinrichs mit einer Hingabe und einer Einfühlung, die durchweg Freude bereiten. Die im Studio durchgeführte Aufnahme leidet stellenweise an einer gewissen Trockenheit und ist in der Klangrelation von Singstimmen und Instrumenten nicht immer optimal ausgewogen. Im großen und ganzen ist ihre Durchhörbarkeit befriedigend genug, um ein Mitlesen des abgedruckten Textes fast überflüssig erscheinen zu lassen.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

1. „Saul" – Oratorium

Saul	Donald McIntyre, Baß
Jonathan	Ryland Davies, Tenor
David	James Bowman, Counter-Tenor
Merab	Margaret Price, Sopran
Michal	Sheila Armstrong, Sopran
Witch of Endor, Abner	John Winfield, Tenor
Doeg, Samuel	Stafford Dean, Baß
High Priest, Amalekite	Gerald English, Tenor

Leeds Festival Chorus; English Chamber Orchestra; Dirigent: Charles Mackerras

DGA 2722 008 (3 LPs) 59,– DM

2. „Messias" – Oratorium

Helen Donath, Sopran, Anna Reynolds, Alt, Stuart Burrows, Tenor; Donald McIntyre, Baß; John Alldis Choir; London Philharmonic Orchestra; Leitung: Karl Richter

DG 2720 069 (3 LPs) 59,– DM

	1.	2.
Interpretation:	7	7
Repertoirewert:	7	5
Aufnahme-, Klangqualität:	6	6
Oberfläche:	8	8

Interpretationsbewertungen bei Händelschen Oratorien sind zugegebenermaßen schwieriger als bei manch anderem Werk; zu selten sind diese gewaltigen Schöpfungen zu hören (von Unzulänglichkeiten und Antiquiertheiten bei Aufführungen ganz abgesehen), und zu stark ist die Kraft dieser Musik selber, auch ohne den Willen oder das Vermögen des Interpreten zur Wirkung zu kommen. So ist auch das kritische Ohr immer wieder geneigt, sich vorerst und vor allem ihr zuzuwenden. Das gilt in besonderem Maße gleich für unser erstes Werk, den für Händels Oratorienschaffen so bedeutsamen „Saul", den wir im Bielefelder Katalog ebenso vergeblich suchen müssen wie in Ulrich Schreibers Klassik-Auslese. Leider macht dieser Mitschnitt (Leeds Triennial Musical Festival 1972) technisch gleich bei der einleitenden „Ouvertüre" einen sehr durchschnittlichen Eindruck. Die Wiedergabe ist bei Normaleinstellung recht leise, bei Überschreitung des forte verzerrt der Klang schon wieder, und auch die Proportionen bei den Instrumentengruppen sind nicht gut. Der Händelsche Ton wird vom Orchester bei diesem einleitenden „Konzert vor der Vorstellung" gekonnt getroffen. In der ganz vom Chor bestimmten ersten Szene stechen das prächtige Bläserspiel und das chorische „Halleluja" hervor. Höhepunkt ist das Trio Nr. 3. Die zweite Szene gehört nun den Solisten, die Handlung kommt in Gang. Die gut gemeinten und an sich richtigen kleinen Pausen zwischen jeder „Nummer" lassen deutlich werden, wie sehr doch selbst bei einem „dramatischen" Oratorium das Optische Mitträger des Geschehens ist. In den folgenden Szenen profilieren sich die Gestalten des „Dramas". Sie stehen allerdings mehr für sich und ihre musikalische Rolle dominiert so stark, daß der Hörer die Darstellung selbst für unwichtig halten muß und ausschließlich sich dem musikalischen Genusse hingibt. Der Baß Sauls (Donald McIntyre) erreicht in seiner Schlankheit nicht immer die gewünschte affektgeladene Fülle. Die Tenorsolostimmen sind gut besetzt; John Winfield besticht als Witch of Endor (Hexe), Gerald English verwandelt seine kleinen Partien in einen blühenden und reich gestalteten melodischen Strom. Ryland Davies gibt seinem Jonathan auch überlegt gestaltete Züge. James Bowmans Counter-Tenor ist die schwierige Rolle des David anvertraut. Seine Stimmlage erschwert dem heutigen Hörer besonders eine Identifikation mit dem heldenhaften David und neutralisiert seine Rolle gegenüber dem tragischen Schicksal Sauls noch mehr. Allen Solisten gelingen im Verlauf des Oratoriums – bezeichnenderweise meist an musikalischen Höhepunkten – Steigerungen ihrer Leistung zu einer eindrucksvollen Qualität. Das Orchester ist ein stets sicher charakterisierender Partner, der zügig und konzis musiziert, ohne allerdings jene Spritzigkeit oder Eleganz zu besitzen, die von letzter Sicherheit ausgehen. Freilich ist bei ihnen das unglückliche Aufnahmerezept, den einen Gestaltungspartner auf Kosten des anderen in die akustische „Wüste" zu schicken besonders nachteilig wirksam. Selbst der sicher singende Chor deckt sie mitunter zu. Der dritte Akt bringt eine deutliche künstlerische Steigerung. Die Technik glaubt nun, besonders „mitmischen" zu müssen. Die Stimme Sauls erhält besondere Qualität zugeschanzt. So wird die „innere" Dramatik des Geschehens unwillkürlich intensiver mitgeteilt. In der vierten Szene dieses Aktes, im dialogischen Rezitativ zwischen David und dem Amalekiter, ist endlich auch Tempowechsel künstlerisches Mittel geworden. Der Trauermarsch und die Schlußszene bringen dann jene differenzierte Großartigkeit ein, wie sie dem Stoff von Anfang an zugemessen ist. Schlichte Erhabenheit, gemessene Gefaßtheit und warmherzige Menschlichkeit werden als Tribute des Händelschen Oratoriengeistes überwältigend deutlich. Erst hier ist das Werk endlich auf seiner eigentlichen Höhe angelangt.
Während das umfängliche und reich ausgestattete Beiheft zum „Saul" ausführliche Anmerkungen zur Interpretation bringt (Orchestrierung, Continuo-Instrumente, Verzierungen und Kadenzen, Versio-

nen) und Quellen nennt (zu ihrer Auswertung wird allerdings nicht direkt Stellung genommen), gibt es bei der Messias-Kassette nur einen beiläufigen Hinweis (Peters-Ausgabe) darauf. Auf die kritische Lage der Interpretation Händelscher Werke einzugehen, ist hier nicht der Platz. Trotzdem muß sie hinter jeder Bewertung stehen, soll es hier auch Fortschritte geben. Für beide Einspielungen ist festzuhalten, daß von musikalischer Freiheit nichts spürbar ist. Es bleibt im wesentlichen ein notengetreuer Händel. Daß dabei hohe künstlerische Qualität, musikalische Sinnerfüllung und Freiräume für persönliche Formung möglich sind, ist unbestritten.

Richter setzt im „Messias" einen 40-Sänger-Chor 60 Orchestermusiker entgegen. Mit Hilfe der Technik (und dem Spitzenkönnen dieses Chores) läßt sich ein wirkungsvoller Händel machen. Doch gut „gemachte" Händel sind nicht so selten, daß jeder von ihnen gleich festgehalten werden müßte. (Kommerziell sieht das gewiß anders aus.) Der scheinbar so populäre „Messias" ist im Grunde ein recht problematisches Werk. Doch bereits das Titelbild der vorliegenden Produktion, Dalis schwebender, am dunklen Himmel hängender Christus, dessen athletischer Nacken und braune Locken der Mittelpunkt des Bild sind und den Blick auf den kunstvollen Schlagschatten des linken Arms lenken, dieses Titelbild ist Symbol inhaltlicher Sorglosigkeit gegenüber der theologischen Zeichnung Händels. Die Schwierigkeiten liegen nämlich in der Textbeschränkung Händels selbst, die durchaus unterschiedliche Ausdeutungen zuläßt. (Schon der Ausgangspunkt ist hierbei entscheidend.) Ein inhaltlich zwingender Zusammenhang ist also nicht gegeben; in einer Art fragmentarischem a fresco-Stil heben sich bestimmte Züge des Messias-Christus-Jesus in dominierender Weise ab, die teilweise harmonieren, teilweise differieren. (K. Schumanns Darstellung im Beiheft ist ein brauchbarer Leitfaden, den Überblick über die inhaltliche Seite des Werkes zu sichern.) Diese geniale, eindrucksstarke, mit starken Strichen gestaltete Darstellung des „Messias" lenkt auch die Interpreten aufs einzelne „Musikstück". Der Spannungsgrad von „objektiver" Darstellung (Bibelzitat) und „subjektiver" Meditation wird zum Entscheidungsträger für den Künstler. So ist es auch hier. Trotz furchtlosen musikantischen Angehens kommt es zu keinem „Bilde" im eigentlichen Sinne. Richters Stärke ist erklärtermaßen, das „Opus" zu „arrangieren". So steht jeder für sich und seine Leistung ein, und da keiner so wenig flexibel ist, daß er nicht am Ganzen mitwirken kann, entsteht zumindest ein Abglanz des eigentlichen „Bildes". Die hervorragendsten Ergebnisse künstlerischer Auseinandersetzung erzielen der John-Alldis-Chor und die Altistin Anna Reynolds. Diese Chorgruppe kennt keine Schwierigkeiten. Sie nutzt ihr Spitzenkönnen ausschließlich für ein wahrhaft packendes Chorsingen. Ihr hochkonzertanter bis virtuoser Stil ist immer an ein schlankes, durchsichtiges Klangbild gebunden, und ihre pointierte Vortragsweise in allen Stimmen animiert den Hörer geradezu, „mehrstimmig" zu hören. Anna Reynolds reine Intonation und ausgewogene Melodieführung verdient schon Bewunderung, ihre feine musikalische Artikulation und ihre selten in solch einer Vollendung und natürlichen Empfindung zu hörende Nuancierung bis in die Bebungen eines einzelnen Tones hinein geben ihrer Interpretation künstlerischen Spitzenwert. Stuart Burrows ist noch am ehesten ein gleichwertiger Partner. Das Orchester hat den gleichen musikantischen Ehrgeiz wie der Chor, jedoch wird dabei bedenkenlos auch in die Routinekiste gegriffen, um immer gut zu sein. Die Wiedergabequalität der Platten empfiehlt, über Kopfhörer an die Aufnahme heranzukommen.

(Dual 1219, Beomaster 3000, Wharfedale Dovedale III)

Ch. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Bach-Kantate

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69; Gott, man lobet dich in der Stille BWV 120

Helen Donath, Sopran; Hildegard Laurich, Alt; Adalbert Kraus, Tenor; Wolfgang Schöne, Baß; Gächinger Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart; Dirigent Helmuth Rilling

Claudius München CLV 71 915

Jesu, nun sei gepreiset BWV 41; Herr Christ, der einge Gottessohn BWV 96

Helen Donath, Sopran; Marga Hoeffgen, Alt; Adalbert Kraus, Tenor; Siegmund Nimsgern, Baß; Gächinger Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart; Dirigent Helmuth Rilling

Claudius München CLV 71 916

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen BWV 146

Helen Donath, Sopran; Marga Hoeffgen, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Hanns-Friedrich Kunz, Baß; Gächinger Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart; Dirigent Helmuth Rilling

Claudius München CLV 71 917

Mit Fried und Freud fahr ich dahin BWV 125; Ich steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156

Marga Hoeffgen, Hildegard Laurich, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Wolfgang Schöne, Baß; Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart; Bach-Collegium Stuttgart; Dirigent Helmuth Rilling

Claudius München CLV 71 918

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48; Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV 113

Helen Donath, Sopran; Marga Hoeffgen, Hildegard Laurich, Alt; Aldo Baldin, Adalbert Kraus, Tenor; Niklaus Tüller, Baß; Frankfurter Kantorei; Bach-Collegium Stuttgart; Dirigent Helmuth Rilling

Claudius München CLV 71 919

im Abonnement je 19,– DM, einzeln je 25,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Mehr und mehr stellt sich das Unternehmen des Claudius-Verlages München als einzige in jeder Beziehung ernst zu nehmende Alternative zu Harnoncourt-Leonhardts Kantaten-Gesamteinspielung heraus, wobei das Claudius-Unternehmen, das freilich Vollständigkeit nicht anstrebt, der Teldec gegenüber den Vorteil hat, nicht mit einem Qualitätsgefälle zwischen zwei ungleichwertigen Ensembles kämpfen zu müssen. Helmuth Rilling und seine drei Chöre – allen voran die Gächinger Kantorei – sowie sein mit vorzüglichen Musikern bestücktes Stuttgarter Bach-Collegium entwickelten einen Interpretationsstil, der auf ein historisches Instrumentarium verzichtet und auch in Fragen der Artikulation nicht so weit geht, wie die Wiener Konkurrenz, andererseits jedoch sich von der überkommenen Bach-Tradition mit ihrer romantischen Emotionalität deutlich absetzt zugunsten einer schlanken Profilierung des instrumentalen wie vokalen Gefüges der Musik. Nachdem die von der Archiv-Produktion der DG Ende 1972 herausgebrachte, höchst zwiespältige Richter-Kassette mit Kantaten des Weihnachtsfestkreises entgegen den damaligen Ankündigungen bislang keine Nachfolge gefunden hat, sieht es so aus, als scheide auch der Münchener Bach-Papst aus dem Rennen um die gültigste Bach-Kantaten-Produktion in größerem Rahmen aus. Jedenfalls wird man die Fortsetzung der nunmehr auf 19 Platten angewachsenen Claudius-Serie mit stärkstem Interesse verfolgen dürfen.

Es spricht für einen Bach-Interpreten, wenn sich die Frage der richtigen Tempi dem Hörer überhaupt nicht stellt. Das ist bei Rilling der Fall. Er läßt die Musik stets natürlich atmen, man wird weder virtuose Überhetzungen noch romantizistische Zerdehnungen finden, wenn man diese neue Fünf-Platten-Serie abhört. In dieser absoluten Sicherheit gegenüber Bachs agogischen Problemen übertrifft Rilling sogar Harnoncourt, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß das historische Instrumentarium und seine spieltechnischen Besonderheiten agogische Fragen eigener Art aufwerfen. Umgekehrt stößt Rilling bei allem Bemühen um klangliche Transparenz und strukturelle Klarheit immer wieder an Grenzen, die sich mit Hilfe des modernen Instrumentariums nun einmal nicht überschreiten lassen. Das gilt vor allem für einzelne Chorsätze. So ist z. B. der Einleitungschor von BWV 48 mit seinem komplizierten Gefüge von polyphonem Chorsatz und Cantus firmus in Trompete und Oboe vermutlich nur mit altem Instrumentarium und sehr kleiner Chorbesetzung durchsichtig zu machen; Rilling gelingt es jedenfalls nicht. Ähnliches gilt für den Einleitungschor von BWV 41, wo der Chor gegenüber dem sehr lebendigen, trompetenüberglänzten Instrumentalpart zu kompakt-diffus klingt. Anderes, wie der erste Chor in BWV 96 mit der brillant geblasenen Flauto piccolo, der herrlich espressiv gesungene Chor aus BWV 146 mit dem konzertierenden Orgelpart, läßt sich schwerlich schöner musizieren als es hier gelingt. Letzte Reste singkreishafter Schmalspurigkeit, die ansonsten für diese Serie – im Gegensatz zu vielen anderen Kantateneinspielungen – durchaus nicht charakteristisch ist, findet man im Einleitungschor von BWV 69, den man sich bei gleicher Genauigkeit ein wenig schwungvoller und frischer (nicht unbedingt schneller!) vorstellen könnte. Und zum vom Text her geforderten Jauchzen im Chorsatz von BWV 120 scheint es bei aller Korrektheit des Singens nicht recht zu langen. Aber das sind Kleinigkeiten, die nicht sonderlich ins Gewicht fallen. Mag die Gächinger Kantorei, der wohl nicht ohne Grund die anspruchsvollsten Choraufgaben zugeteilt wurden, dem Stuttgarter Figuralchor und der Frankfurter Kantorei auch überlegen sein, so bleibt das chorische Niveau dieser Einspielungen im Ganzen doch einheitlich hoch.

Das gilt uneingeschränkt für das Instrumentarium. Martha Schuster spielt die aus dem Cembalokonzert BWV 1052 übernommenen konzertanten Orgelparts der Sinfonia und des ersten Chores in BWV 146 hervorragend. Zu den stärksten Eindrücken dieser Bach-Einspielungen gehört das von Günther Passin vollendet schön geblasene Oboen-Arioso in der Sinfonia von BWV 156. Man findet auf diesen zehn Plattenseiten nicht eine einzige instrumentale Zweitrangigkeit. Daß gegenüber den früheren Serien das Instrumentarium auch aufnahmetechnisch plastischer ins Bild genommen wurde, muß als besonders erfreuliches Positivum verbucht werden. Auf diese Weise wurde eine schärfere Klangprofilierung erreicht und jener leicht nivellierende, etwas weiche Klangduktus früherer Rilling-Serien vermieden. Problematisch bleibt weiterhin der Einsatz des Cembalos, das Bach mit ziemlicher Sicherheit in seinen Kantatenaufführungen nicht benutzt haben dürfte. Aber da historische Treue nicht vorrangiges Anliegen Rillings ist und ein Orgel-Continuo gegenüber dem Cembalo die Gefahr einer Klangverdickung heraufbeschwört, wird man auch in diesem Punkt Rillings Entscheidung respektieren dürfen.

Aus dem Solistenaufgebot ragt wiederum Helen Donath heraus, deren heller, schlanker, makellos geführter Sopran trotz gelegentlich zu starken Vibratos mustergültig phrasiert. Ihr ebenbürtig erscheint Kurt Equiluz, der sich die Tenor-Aufgaben mit dem tüchtigen, ihn jedoch nicht ganz erreichenden Adalbert Kraus teilt. Marga Hoeffgen, erstmalig in dieser Serie erscheinend, bringt zwar ihre jahrelange Bach-Erfahrung ein, jedoch läßt ihre vor allem in der tieferen Lage sehr pastose Tongebung erkennen, daß die berühmte Oratorien-Altistin aus einer Bach-Tradition herkommt, die dem hier praktizierten Interpretationskonzept nicht mehr entspricht. So paßt sich denn Hildegard Laurich trotz gelegentlicher kleiner Rauheiten, wie sie ihr etwa in der bewegten Alt-Arie von BWV 69 unterlaufen, besser ein. Von den drei eingesetzten Bässen ist Siegmund Nimsgern die beherrschende Figur.

Die Auswahl der Kantaten läßt wiederum keine Systematik erkennen. Vermutlich ging es Rilling darum, weniger bekannte Stücke auszuwählen, was den Repertoirewert der Serie erhöht. Manfred Schreier stellte einmal mehr seine eingehenden theologisch-musikalischen Kommentare, durch Notenbeispiele illustriert, bei, für die er eine schier unübersehbare Fülle an Material zusammentrug. Was die Analysen angeht, so setzt ihr Studium – um ein solches handelt es sich hier bereits – das Vorliegen der Partituren voraus. Auch wenn man den Spekulationen Schreiers nicht immer in allen Details zu folgen geneigt ist – Bach hatte wohl kaum

die Zeit und Muße, sich als von Terminen bedrängter Kantatenkomponist in sein präformiertes Material so spekulativ zu vertiefen wie Schönberg oder Webern, die zur Komposition eines Werkes gleichen Umfangs mindestens das Zehnfache an Zeit aufwandten – so bleibt der hohe Wert dieser in ihrer Gründlichkeit und Qualität einsam stehenden Kommentare unbestritten.
(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Musica reservata

Motetten von Orlando di Lasso, Ludwig Senfl und Josquin Desprez

Ausführende: Martin-Luther-Kantorei Detmold; Leitung: Eberhard Popp

Cantate 658 236 — 22,– DM

Interpretation:	1
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	8

Strenggenommen ist es unmöglich, dieser Platte eine Note für Interpretation zu geben, denn Interpretation findet während der gesamten Spieldauer von 39′ 52″ nicht statt. Am bedauerlichsten ist dies für den Chor selbst, denn dieses (Laien-)Ensemble wäre unter der Einwirkung eines einfallsreicheren Chorleiters wahrscheinlich zu besseren Leistungen fähig als zu dem hier festgehaltenen grauen Vokal-Einerlei, das noch nicht einmal Abstufungen der Grau-Töne aufweist. Hinzu kommt noch, daß das Aufnahmeteam mit der Überakustik der Detmolder Martin-Luther-Kirche nichts anzufangen wußte. Solcher doppelten Mittelmäßigkeit kann keinesfalls Repertoirewert zuerkannt werden, und daran ändert auch die Tatsache nichts, daß 7 der 9 aufgezeichneten Stücke bisher auf Platte noch nicht erhältlich waren; die Bedeutung der Produktion dürfte mit einem Zuwachs an lokaler Reputation des Chores und (unverdientermaßen) seines Leiters mehr als erschöpft sein.
(Dual 1219, Revox A 50, AR 2ax)

pk

Oper

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Molière (1622–1673)

Le Bourgeois Gentilhomme

Siegmund Nimsgern, Dirk Schortemeier, Bariton; René Jacobs, Contratenor; Klaus Heider, Norbert Lohmann, Michel Lecoq, Tenor; Rachel Yakar, Maria Friesenhausen, Dorothea Jungmann, Sopran; Solisten und Mitglieder des Tölzer Knabenchors; La Petite Bande; Leitung: Gustav Leonhardt

harmonia mundi-BASF 4921 705-1 — 49,– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

„Komödien – meinte Molière – sind nicht etwa dazu geschaffen, um gelesen, sondern einzig und allein um gespielt zu werden." Mit dem Blick des erfahrenen Darstellers und Theaterpraktikers erkannte er also die Rolle des visuellen Elements im „Schauspiel" und maß ihm primäre Bedeutung bei. Seiner Zusammenarbeit mit Lully verdanken wir bekanntlich eine Reihe von Comédies-ballets, die unter Aufgebot aller verfügbaren Mittel bei repräsentativen Festlichkeiten am Hof aufgeführt wurden. Daß die Wirkung von Deklamation, Mimik, Musik und Tanz in wechselnder Kombination für den Zuschauer überwältigend war, wird wohl niemand bezweifeln, der einmal Gelegenheit hatte, eine moderne Rekonstruktion dieser denkwürdigen Aufführungen nach den Originalvorlagen zu erleben. Weniger sicher bin ich indessen, daß die musikalischen Einlagen und Zwischenspiele, die Lully in Form von Liedern, Chören und Tänzen schrieb und die im Rahmen der Komödie entweder eine in die dramatische Handlung passende Funktion erfüllen oder einfach als Divertissement gedacht sind, sich dazu eignen, aus ihrem Zusammenhang herausgerissen und für sich allein, als selbständige Kompositionen gehört zu werden. Als eines der typischsten Beispiele dafür erscheint mir im „Bürger als Edelmann" die Türkenmummerei, welche man sich allenfalls im Theater als pittoreske Posse zwar gefallen läßt, die aber musikalisch doch nicht so ergiebig ist, daß man sie sich wiederholt zu Gemüte führen möchte. Auch das das Stück abschließende „Ballet des Nations" mit seinen sechs Abschnitten verliert auf die Dauer für den Nur-Zuhörer vieles von dem Reiz, den der Theaterbesucher dem bunten Treiben der Vertreter verschiedener Provinzen und Länder, der Eigenart ihres Kostüms, ihres Gebarens und ihrer Aussprache abgewinnen kann, und wird ohne Hilfe des Auges wirklich etwa zu lang, wenn nicht gar regelrecht langweilig. Aber offenbar legte man bei dieser Produktion Wert darauf, uns nicht die geringste Note aus Lullys Partitur vorzuenthalten, wie die Anfangsszene gleich zeigt, in der eine und dieselbe Arie uns zweimal präsentiert wird: zunächst im stockenden Prozeß ihrer allmählichen Entstehung in der Fantasie eines komponierenden Eleven des Musiklehrers, dann in ihrer fertigen und definitiven Gestalt, vorgetragen von einer Sopranistin (Rachel Yakar), und zwar in einer stimmlichen wie ausdrucksmäßigen Vollendung, die einen Genuß ganz besonderer Art bereitet und das kurze Stück zum Juwel der ganzen Einspielung werden läßt. Auch das darauffolgende Terzett zählt zum besten Teil des Lullyschen Beitrags und verträgt mühelos wiederholtes Hören. Aber vieles andere – die instrumentalen Tanzsätze ausgenommen – weist doch allzu beträchtliche Qualitätsunterschiede auf, um per se bestehen zu können. Anders ausgedrückt: ist eine Vorstellung des „Bourgeois", bei der die Musik auf das für die dramatische Handlung Notwendige reduziert wird, durchaus denkbar und möglich, so gilt es lange nicht im umgekehrten Sinne; losgelöst vom Molièreschen Text, vermögen nur wenige der Einlagen Lullys uns aufgrund ihrer eigenen und spezifisch musikalischen Tugenden immer wieder im Bann zu halten, während die übrigen auf den Zusammenhang mit dem Bühnengeschehen stark angewiesen sind, um einigermaßen lebensfähig zu bleiben. Weniger wäre also auch in diesem Fall mehr gewesen. Angesichts der Tatsache, daß die durchschnittliche Spieldauer der vier Plattenseiten kaum 20 Minuten überschreitet, erscheint mir ohnehin die Anschaffung der Kassette (der ein geschmackvoll ausgestattetes Begleitheft mit dreisprachiger Einführung sowie einem Abdruck der Originaltexte und deren deutscher Übertragung beiliegt) eine recht kostspielige Angelegenheit. Neben der schon erwähnten Sängerin vermag der Tenor Michel Lecoq am meisten zu überzeugen, während die Leistungen der anderen Mitwirkenden ziemlich unterschiedlich ausfallen. Interesse erweckt immerhin der Versuch der Petite Bande (deren Besetzung dem von Lully zusammengestellten Ensemble genau entspricht), den Spielvorschriften des 17. Jahrhunderts hinsichtlich der Geigenhaltung und Bogenführung zu folgen, woraus ein völlig veränderter, obertonreicherer Klang resultiert. Ob dieser Vorzug allein imstande ist, uns über das Fehlen einer Plattenfassung des „Bourgeois" (wie es deren mehrere in Frankreich gibt) im deutschen Katalog hinwegzutrösten, möchte ich jedoch sehr in Frage stellen.

Dem Beiheft ist zu entnehmen, daß die Aufnahme quadrophonisch durchgeführt wurde, aber die Platten selbst werden nur als „Stereo" bezeichnet. Vielleicht bringt uns eines Tages die Bildplatte die ideale Erfüllung all unserer Wünsche? Bis dahin müssen wir indes mit halben Sachen vorliebnehmen. Und mehr ist die vorliegende Produktion leider nicht.
(Braun PS 500, Ortofon M 15, Onkyo TX-666, Leak Sandwich)

J. D.

Gioacchino Rossini (1792–1868)

Wilhelm Tell (Gesamtaufnahme in französischer Originalsprache)

Geßler	Louis Hendrikx
Rudolph der Harras	Ricardo Cassinelli
Wilhelm Tell	Gabriel Bacquier
Walter Fürst	Kolos Kovacs
Melchthal	Gwynne Howell
Arnold	Nicolai Gedda
Leuthold	Nicolas Christou
Mathilde	Montserrat Caballé
Hedwig	Jocelyne Taillon
Gemmy	Mady Mesplé

u. a.

Ambrosian Opera Chorus (Ltg. John McCarthy); Royal Philharmonic Orchestra; Dirigent Lamberto Gardelli

EMI-Electrola 1 C 193–02 403/07

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

„Versuchen Sie nie etwas anderes zu machen als opera buffa; der Wunsch, in einem anderen Genre Erfolg zu haben, wäre der Versuch, Ihr Schicksal herauszufordern ... Sie haben nicht genug Musikwissenschaft, um mit wirklichem Drama umzugehen ... Vor allem, machen Sie viele Barbiere ..." Worte, die Beethoven 1822 zu Rossini, der ihn in Wien besuchte, sagte, überliefert von Edmond Michotte, der bei dem Gespräch zugegen war und sich Notizen davon machte. Beethoven kannte die Partituren des Tancred, Moses und Othello. Der Tell entstand erst zwei Jahre nach Beethovens Tod. Die Auffassung des großen Sinfonikers und Fidelio-Komponisten wurde verbindlich für die Zukunft: Rossini blieb der Meister des „Barbier", seine späteren französischen Opern gerieten in den Schlagschatten von Meyerbeer. Die deutsche Bühne machte erst recht einen Bogen um sie: der „Moses" galt als leichtfertiges Attentat auf die Bibel, der „Tell" als frivole Schändung eines nationalen Literaturdenkmals. Was das letztere angeht, waren sich sogar die Antipoden Strauss und Pfitzner einmal einig. Sie übersahen freilich – wie in den Fällen von Verdis Shakespeare-„Veroperungen" – daß der Stoff keineswegs Schillers Eigentum war, sondern Sagengut aus dem 15. Jahrhundert, das im übrigen bereits Grétry 1791, dreizehn Jahre vor Schillers Drama, als Opernstoff benutzt hatte, damals im Sinne einer französischen Revolutionsoper.
Diese Ersteinspielung des ungekürzten „Guillaume Tell" nach der in der Pariser Oper aufbewahrten Originalpartitur bietet ausgiebig Gelegenheit, das konventionelle Urteil über Rossinis letztes Bühnenwerk zu überprüfen. Zehn Plattenseiten wurden aufgewandt, es fehlt kein Takt, ja man hat sogar – wenn auch unlogischerweise nicht im Zusammenhang, sondern als Appendix zum 3. Akt – eine nachkomponierte Arie des Tellknaben Gemmy eingespielt. Richtig ist, was der Kommentator hervorhebt, daß in Rossinis „Tell" erstmalig in der Operngeschichte das „Volk" im Mittelpunkt des Geschehens steht und zwar nicht nur als Folie zu einer privaten Liebeshandlung, sondern als wesentlicher dramaturgischer Faktor. Dennoch löst sich Rossini nur ein einziges Mal in den großen Chorszenen vom Schema des Grand-Opéra-Tableaus: im Falle der den zweiten Akt beschließenden Rütli-Szene, die selbst Richard Wagners Bewunderung fand. Ansonsten wußte Rossini wohl Rücksicht auf die modischen Forderungen der Pariser Großen Oper zu nehmen, so wenn er die Szene mit Geßlers Hut und dem anschließenden Apfelschuß zum Vorwand nimmt, ein 25 Minuten langes, die gesamte siebente Plattenseite in Anspruch nehmendes Chor- und Tanztableau, bei dem die Handlung stillsteht, zu

servieren. Ein ähnliches, kaum kürzeres, erscheint bereits im ersten Akt anläßlich einer ländlichen Hochzeitsfeierlichkeit. Auch die „Natur" im Sinne etwa des frühromantischen „Freischütz" spielt bei Rossini kaum eine Rolle. Seine Stürme und Gewitter beherrschen nie, auch wenn es dramaturgisch sinnvoll wäre, eine ganze Szene, sie erscheinen nur als konventionell-tonmalerische Episodik zu entsprechenden Textstellen, um dann sofort wieder schematischen Accompagnati Platz zu machen. Auch hiervon gibt es freilich eine Ausnahme, das letzte Finale, wenn ein ständig wiederkehrendes Motiv in den hellen Bläserregistern das Bild einer sonnenbeglänzten Weite suggeriert, wobei sich das „Bild" schließlich zum Hymnus der Freiheit wandelt. Eine großartige musikalische Vision, die bis zu Wagner weist.

Rossinis „Tell" ist kein Musikdrama, nicht einmal im Sinne der Intention des Beethovenschen „Fidelio", sondern eine Gesangsoper mit Bombenrollen. Dramaturgisch haben die drei Librettisten Schiller vereinfacht aber auch politisch geschärft, so, wenn aus der neutralen „reichen Erbin" Bertha von Bruneck die habsburgische Prinzessin Mathilde geworden ist, deren Liebesaffäre mit Rudenz, hier Arnold Melchthal, zum politischen Konflikt zugespitzt wird. Ansonsten sind Namensänderungen gegenüber Schiller – aus dem Tellknaben Walter wurde ein Gemmy – letzte Relikte der Zensur: Das Werk durfte zunächst nur unter anderem Titel mit völlig geänderten Rollennamen aufgeführt werden, da Schillers Drama als revolutionär verpönt war.

Musikalisch am bedeutsamsten sind die großen Ensembles, von denen einzelne – so das Duett Tell/Arnold im ersten, das großartige Duett Mathilde/Arnold im zweiten, das Männerterzett Tell/Arnold/Walter im zweiten und das poesievolle Frauenterzett Gemmy/Hedwig/Mathilde im vierten Akt – an vokal-dramatischem drive und melodischer Fülle sowie an Plastik der musikalischen Charakterisierung dem frühen und mittleren Verdi nicht nachstehen. Auch die dramatische Espressivkraft einzelner Arien hat bis zu Verdi hin gewirkt. Ein Stück wie die Tell-Arie mit obligatem Violoncello vor dem Apfelschuß zeigt jedenfalls, daß Rossini wenn schon kein Musikdramatiker, so aber ein großer Ausdrucksmusiker war. Die Arnold-Arie mit Chor „Amis, amis" vor dem letzten Finale hat in ihrem revolutionären Elan, ihrem tenoralen Furore mit dem Rossini des „Barbier" kaum noch etwas gemein. Das könnte durchaus im „Don Carlos" stehen.

So verdienstvoll die Aufnahme ist: sie hätte eines Dirigenten bedurft, der den kulinarisch-episierenden Tendenzen des Werkes entschiedener steuern würde, als dies Gardelli versucht. Immer wieder wünscht man sich beim Abhören der fünf Platten härtere rhythmische Profilierung des Orchestersatzes, straffere Tempi, weniger behäbiges Verweilen in musikalischer Idyllik oder Lyrik. So fällt das erste Finale allzusehr in Details auseinander; auch das in seiner Art geniale zweite schließt nicht überzeugend zusammen, weil das letzte an dramatischer Schlagkraft und Klangplastik fehlt. Hier hätte es eines Toscanini bedurft. Andererseits kommt manches sehr brillant heraus, so die Ballettmusiken im dritten Akt und – natürlich – die Ouvertüre. Auf hohem Niveau in jeder Beziehung stehen die Chöre, Prunkstücke an Perfektion, kraftvoller Klangprofilierung und Beweglichkeit.

Für die Besetzung der entscheidenden drei Hauptpartien stehen Stars erster Garnitur bereit. Gabriel Bacquier ist ein Tell von höchst eindrucksvoller, unpathetischer Kraft, ungemein reich an Ausdrucksregistern, aber ohne Deklamatorik und Heldenpose. Nicolai Gedda bleibt seinem Ruf, der kultivierteste, musikalischste, universalste Tenor der Gegenwart zu sein, auch in der dankbaren Rolle des Arnold nichts schuldig. Er kostet sie spürbar aus: ihren Belkanto-Schmelz im Duett mit Mathilde und in der großen Arie zu Beginn des Schlußaktes, ihr Furore in der folgenden Chor-Arie mit triumphal geschmettertem Final-c. Demonstration einer Gesangs- und Ausdruckskunst, wie sie heute rar geworden ist. Nicht ganz so unproblematisch liegen die Dinge im Falle der Mathilde von Montserrat Caballé. Sie hat berückende lyrische Töne, spielt wieder einmal ihren Spezial-Trumpf, Spitzentöne im Piano und Pianissimo zu jonglieren, verführerisch aus. Aber im forte vermißt man häufig stimmlichen Kern, klanglich konsistentes Bilden der melodischen Phrase. Manches gerät hier imponierend, anderes flackerig. Die Lyrik des „Sur la rive étrangère" in ihrer Arie zu Beginn des dritten Aktes singt ihr so schnell niemand nach, aber dem Koloratur-Affettuoso in der gleichen Arie mangelt jene dramatische Dichte, über die eine Callas einst so souverän gebot. Und die Konkurrenz, die sie im Rezitativ zu ihrer Romanze „Sombre forêt" der Sutherland in Sachen Manierismus zu machen sucht, bekommt ihr schlecht.

Sieht man von dem etwas spröden Mezzo der Hedwig (Jocelyne Taillon) und von dem dünnen Rudolph (Ricardo Cassinelli) ab, so sind die kleineren Partien vorzüglich besetzt. Mit Vergnügen hört man die nachkomponierte Gemmy-Arie, die Mady Mesplé Gelegenheit gibt, ihren knabenhaft schlanken, sehr beweglichen und koloraturgewandten Sopran ins rechte Licht zu rücken.

Klangtechnisch stört eine hauchige Schärfe der Violinen. Die Chor- und Ensembleszenen klingen sehr voll und präsent, aber nicht sehr durchsichtig. Auf klangdramaturgische Auswertung stereophoner Möglichkeiten wurde weitgehend verzichtet, was nicht unbedingt ein Mangel ist, wie frühere Versuche in dieser Richtung beweisen.

Rossinis letzte Oper liegt nunmehr in durchweg hochrangiger Einspielung vor. Ein begrüßenswertes Unternehmen, das geeignet ist, das landläufige Rossini-Bild wesentlich zu korrigieren. Daß die Aufnahme praktische Folgen für das Repertoire haben wird, muß freilich bezweifelt werden.

(Philips 212 electronic, Ortofon M 15 E Super, Marantz 2270, Dovedale III)

A. B.

Giuseppe Verdi (1813–1901)

La Traviata – Gesamtaufnahme in italienischer Sprache

Violetta Valéry	Mirella Freni
Alfred Germont	Franco Bonisolli
Vater Germont	Sesto Bruscantini

Soli, Chor der Staatsoper Berlin, Staatskapelle Berlin, Dirigent Lamberto Gardelli

BASF 59 21 644–6 59,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Der Stoßseufzer ist hier sicher berechtigt: Was, schon wieder eine „Traviata"? Berechtigt insofern, als eben diese Oper von allen Verdis die auf Platte am besten repräsentierte ist. Da ich das im Schallplatten-Jahrbuch I skizziert habe, brauche ich darauf an dieser Stelle nicht mehr einzugehen. Ein „kulturelles Bedürfnis" kann diese Aufnahme mitnichten befriedigen, eher ein kulinarisches. Das geht schon aus den Äußerlichkeiten des Zustandekommens hervor. Es handelt sich hier mitnichten um eine originäre BASF-Produktion, sondern um den „Soundtrack" einer in der DDR verfilmten Version der Oper (mit den üblichen Strichen). Diese Zuordnung zu einem anderen Medium ist der Schallplattenversion keineswegs zum Vorteil geraten. Ohne daß ich den Film kenne, ist mir klar, daß er – mit dieser musikalischen Untermalung – dem Genre des Rührstücks zuzuordnen ist. Lamberto Gardelli hüllt nämlich die Oper in ein tränendurchsetztes Samtkleid – ganz im Gegensatz zur letzten wichtigen „Traviata"-Aufnahme, der in West-Berlin entstandenen unter Lorin Maazel (Rezension in Heft 12/69). In der Tat kann man sich kaum größere Unterschiede vorstellen, als sie in diesen beiden Aufnahmen vorhanden sind. Während Maazel sich auf eine Produktion des West-Berliner Ensembles stützte, hat in der Neuaufnahme das der Ost-Berliner Staatsoper nur eine untergeordnete Funktion. So gut die Staatskapelle auch spielt, so gut der Chor auch singt: im Vordergrund stehen die aus Italien ausgeliehenen Stars. Als Hörer der drei Platten (die Decca kam bei Maazel mit nur vier Seiten aus) kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, als solle hier krampfhaft jenes Weltniveau demonstriert werden, das in der DDR schon zu einem Fetisch geworden ist – zumindest hier, wo schlechte Bräuche aus dem westlichen Ausland lediglich übernommen werden.

Maazels Aufnahme hat eine überdeutliche Toscanini-Nähe, was sich noch in vermeintlich unwichtigen Begleitfiguren des Orchesters zeigt. Selbst wenn man Maazel einen imitatorischen Zug unterstellen kann (in Szenen wie denen mit den Zigeunerinnen und den Stierkämpfern im zweiten Akt „übertrumpft" er sogar sein Vorbild), so finde ich diesen Bezug auf eine „richtige" Interpretation auf jeden Fall besser als Gardellis routinierte Konturenlosigkeit. Nie ist er in der Lage, mittels musikalischer Artikulation im Orchester aufzuzeigen, was den Figuren geschieht; Toscanini und Maazel sind da vorbildlich, weil sie nicht auf ein nebulöses Schönheits-Ideal hin musizieren, sondern auf dramatische Richtigkeit. Wenn etwa Violetta sich vom alten Germont verabschiedet („Addio"), dann ist das in den beiden älteren Aufnahmen beklemmend (bei Maazel aufnahmetechnisch durch eine Distanzierung der Sänger unterstrichen), bekommt man mit, daß hier etwas psychisch Ungeheures passiert ist – bei Gardelli dagegen verändert sich nichts. Er läßt immer mit vollem, rundem, schönem Ton spielen und singen, alles wird in üppigen Luxus gehüllt, der Musik wird jede Kante genommen. So wird uns ein Abziehbild der Oper geboten, nicht aber die Komplexität der Partitur. Das läßt sich in jedem Takt nachweisen, und bezeichnend für die Neuaufnahmen ist die Tatsache, daß man in Toscaninis nun wirklich nicht gut klingender Aufnahme erheblich mehr von der Funktion der Orchesterstimmen hören kann (von der Maazel-Aufnahme ganz zu schweigen). Daß in dieser Musik viel geschieht, ja daß die „Traviata" Verdis erste Oper war, in der ein Psychogramm der Figuren verwirklicht wurde: das unterschlägt Gardelli. Übrig bleibt, wie gesagt, nur ein Rührstück, auf das wir gut und gern verzichten können. Verschwiegen werden darf indes nicht, daß Mirella Freni (abgesehen davon, daß sie mit den Koloraturen im ersten Bild nichts anfangen kann) wirklich bestrickend schön singt, daß Franco Bonisolli ihr kaum nachsteht (Sesto Bruscantini dagegen fällt stark ab) – aber dieser Belcanto ist zum Selbstzweck geworden, er transportiert nichts außer sich selbst. Über diesen Rezeptionsstand sollten wir eigentlich hinaus sein – dank Toscanini und Maazel, wenn auch die sängerischen Leistungen in ihren Aufnahmen anfechtbar sind.

Obwohl die Neuaufnahme sehr präsent klingt, wird das klangliche Geschehen nicht optimal durchsichtig (was nicht allein an den Technikern liegt). Das Orchester ist weit nach außen verlegt, während die Sänger – mit permanentem Rechtsdrall – sich hauptgehend in der Mitte befinden. Dadurch verliert der Klang die innere Bindung, was ja gerade in dieser Oper so wichtig ist. Die Preßqualität wäre als außerordentlich zu bezeichnen, würden nicht einige Blasen und kratzige Vorechos den günstigen Eindruck schmälern. – Fazit: eine „Traviata" in Plüsch, wie aus dem vorigen Jahrhundert frisch importiert.

(Braun PS 500, Ortofon M 15 E Super, Tandberg TR 1000, Heco P 4000)

U. Sch.

Vokalmusik

Franz Schubert (1797–1828)

Die Winterreise

Hermann Prey, Bariton, Wolfgang Sawallisch, Klavier

Philips 6747 033 Y 29,– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

„Seelendrama und lyrischer Wohlklang – Hermann Prey erlebt Schuberts Winterreise" heißt es im Werbematerial der Philips, wohingegen die Laudatio im

Begleitheft behauptet, die Lieder, die Hermann Prey singt, habe er sich „erwandert, sich auf stundenlangen Fußmärschen in der angestammten Fortbewegungsart des Romantikers angeeignet". Man legt also mit den trübsten Erwartungen die erste Platte auf und stellt dann zunächst fest – wieder leicht optimistisch gestimmt – daß Prey weniger erlebt oder erwandert als vielmehr ehrlich an den Liedern gearbeitet zu haben scheint. Er bemüht sich um den Notentext, vermeidet es, zu dick aufzutragen, und auf weite Strecken hin bleibt sein Vortrag frei von Manierismen. Darüber hinaus aber scheitern alle guten Absichten. Ob er will oder nicht, die Stimme klingt immer nach Seelendrama, und nach einigen Nummern wird man der angestammten Fortbewegungsart seines Singens müde; die Gleichförmigkeit des Ausdrucks und der Tongebung, die Unveränderlichkeit des Timbres und der Klangcharakteristik verhindern es, daß die individuelle Prägung der einzelnen Lieder, geschweige denn der immense Reichtum an Gestalten, an Zwischentönen, an Abstufungen deutlich wird.

Sawallisch am Klavier mag auch nicht gerade stimulierend auf den Sänger gewirkt haben. Sein Streben nach Genauigkeit, nach strikter Befolgung der Vortragsanweisungen ist durchaus anerkennenswert und hat vielleicht auch sentimentale Drücker und allerlei romantische Exzesse verhütet. Aber Genauigkeit allein ist bekanntlich noch nicht abendfüllend, schließt doch nicht – der Leser entschuldige die Trivialität der Feststellung – einen differenzierten und dem Atem der Musik nachgehenden Vortrag aus. Für Sawallisch scheint es da aber nur ein entweder/oder zu geben, und so spielt er seinen Part mechanisch herunter, gleitet über alle Nuancen hinweg, läßt z. B. im „Wegweiser" die chromatischen Gänge in der Mittelstimme unter den Tisch fallen, so daß nicht einmal die resultierenden Akkorde plastisch herauskommen, oder versäumt die Polyphonie, das Gegeneinander von linker und rechter Hand, in „Rast", weil er nur auf die Noten, nicht auf das, was in ihnen vorgeht, zu achten scheint. Man muß da Prey zugestehen, daß er Phrasierungsproblemen weit mehr Aufmerksamkeit schenkt als sein Partner, wie ihm überhaupt, das sei noch nachgetragen, zuweilen sehr schöne Gesangsbögen gelingen. (Schlimm allerdings ist nach wie vor das Zerhacken der Silben bei allen Melismen; an diesem Punkt sollte doch die allgemeine Laxheit in Fragen des legato eine Grenze haben.)

(Lenco L 70, Ortofon SE 15, Telewatt TS 71)

W. R.

Unterhaltung

Jochen Steffen & Kuddl Schnööf

Vonnie Privatheit (allns is Aabeit, Leissung un Beruf); Vonnie heilichsen Gütä (den Ahmt wa von Anfang an in Mors); Vonnie Töchters (dassen Problehm oder nicht?); Vonnie Gesellschaffspolletik (Macker, es nuzz scha nix); Vonnen Nulltarif (is'n häälisches Gefühl, annen sozealen Aufstiech beteilicht zu sein); Vonnen Pahteitach (Verhältnis zwischen Tehorie un Prackzis); Vonnie Studentenvolutschon (weischa Bescheid, nicht?); Vonnen großen Reibach (dascha nu ganz was anners)

BASF 20 21 789–2 — 22,– DM

Schleswig-Holsteins „roter Jochen", der SPD-Mann Joachim Steffen, ist den meisten als linker Flügelmann des kühlen Nordens und theoretisch geschulter Ziehvater der Jusos bekannt. Daß er auch als „Kuddl Schnööf" dialektgefärbte, witzige Glossen für die Tagespresse schreibt, ist schon weniger Gemeingut und ganz neu ist, daß er nun auch als Sprecher dieser Glossen auf einer Schallplatte hervortritt. Mit beachtlichem Erfolg, wie man konstatieren kann. Steffen ist natürlich kein rhetorisch geschulter Schauspieler und Sprecher, aber man empfindet das nicht als Mangel, spricht er doch ein vom Plattdeutschen beeinflußtes „Missingsch", ein holsteinisches Umgangsdeutsch, das ganz aus dem Ton des Mannes von der Straße lebt. Steffen schöpft die Eigenwüchsigkeit dieses Dialekts großartig aus; seinen näselnden Hamburg-Slang kann man sich auf der Zunge zergehen lassen. Freilich sind seine Gags nicht so leicht konsumierbar wie die seines kumpelhaften Gegenstücks Jürgen von Manger, da sein zeitweise etwas verschlungenes Denken bei aller vordergründigen Volkstümlichkeit um mehrere Potenzen intellektueller und nur scheinbar leicht eingängig ist. Liebhaber von Dirks Paulun, von trockenem norddeutschen Witz und von links unten hintertriebener Dialektik sollten auf diese Platte nicht verzichten.

(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Reinhard Mey – Alles was ich habe

Reinhard Mey (voc, g) mit Begleitung

Diplomatenjagd; Alles was ich habe; Die heiße Schlacht am kalten Buffett; Maskerade; Mädchen in den Schänken; Annabelle; Hauptbahnhof Hamm; Ballade vom Pfeifer; Ich wollte wie Orpheus singen; Vertreterbesuch; Ankomme, Freitag, den 13.; Bevor ich mit den Wölfen heule; Der Mörder ist immer der Gärtner; Cantus 19b; Ich wollte schon immer ein Mannequin sein; Gute Nacht, Freunde

Hör Zu/Intercord 28 563–5 U SHZ — 22,– DM

Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Im August 1973 haben wir die Titelgeschichte dem Chansonnier und Liedsänger Reinhard Mey gewidmet. Wolfgang Sandner hat sich dazu in seinem Beitrag „Karlchen oder Frédérique" geäußert. Die Querschnittplatte aus dem bis jetzt vorliegenden Werk „Alles was ich habe" war damals soeben erschienen, in der Diskographie jedoch noch nicht aufgeführt. Die Platte bestätigt erneut die starken und die schwachen, vor allem jedoch die guten Seiten dieses „Vaters der deutschen Song-Welle". Reinhard Mey hat unbestreitbare Qualitäten in seinen besten Stücken. Dazu gehören:

1. Die heiße Schlacht am kalten Buffett. Zu diesem inzwischen klassischen Stück kann man nichts besseres sagen, als daß es einem automatisch einfällt, wenn man an einem kalten Buffett bestimmte Beobachtungen macht, z. B. die, daß sich Intelligenz, Bildung und Gefräßigkeit durchaus nicht gegenseitig ausschließen.
2. Ankomme, Freitag, den 13. Ein großer Treffer in der Nachfolge der Verwicklungs-, Katastrophen- und Schnellsprechcouplets, durchaus auf einer Ebene mit Otto Reuters „Überzieher".
3. Hauptbahnhof Hamm. Die elegisch-bezaubernde Melodie trägt eine dichte Atmosphäre, verbindet Verständnis für die Fremdarbeiter mit starker poetischer Ausdruckskraft.
4. Ich wollte wie Orpheus singen. Aus einer bescheidenen Grundeinstellung heraus ein lyrisches, gelungenes Selbstportrait.
5. Bevor ich mit den Wölfen heule. Die treffende und glaubhafte Distanzierung eines Invidualisten von jeglicher Gruppenbildung. Eine weitere Kategorie gelungener Stücke sind die kleinen hübschen Satiren, von denen auf dieser Platte die „Diplomatenjagd" und der „Vertreterbesuch" enthalten sind. In der mittleren Qualitätsklasse liegen die harmlosen Späßchen für Jedermann, wie beispielsweise die „Ballade vom Pfeifer" und „Der Mörder ist immer der Gärtner", während bei anderen Stücken der Pfeil nicht mehr so genau trifft, oder ein Beigeschmack des Billigen sich einschleicht, so bei „Annabelle" mit den zwar feinen aber doch reaktionären Untertönen und dem keineswegs zum Thema passenden Charleston-Stil. Insgesamt eine durchaus empfehlenswerte Platte für Mey-Neulinge und alle, die ihn „immer schon mal kaufen wollten". Die Abmischung der Stimme ist sehr gut (Orpheus) bis knapp zureichend (Pfeifer). Fürs Geld bekommt man genügend Material: 16 Titel mit 47 Minuten Laufzeit.

(Acoustical 2800–S, Sony PUA–237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA–4 Type 2)

Li.

Maurice André en toutes libertés

1. Trompettissimo – Folge 1

J. S. Bach: 3. Brandenburgisches Konzert; B. Marcello: Adieu à Venise; A. Corelli: Allemande; J.-M. Defaye: Mélancolie – Sur un air de Bach; G. Fr. Händel: Allegro; J. S. Bach: Aria 33; J-M. Defaye: Fugatissimo; G. Fr. Händel: Aria (Wassermusik); B. Marcello: Finale; G. Fr. Händel: Concerto grosso – Bourrée; D. Cimarosa: Mélodie; J.-M. Defaye: Sur un air de Corelli

Maurice André, Trompete; Jean-Marc Pulfer, Orgel; Guy Pedersen, Kontrabaß; Gus Wallez, Schlagzeug

EMI–Elec 1 C 063–28.292 — 23,– DM

2. Trompettissimo – Folge 2

J. S. Bach: Air aus der 3. Suite; Gavotte aus der 3. Suite; Aria (Duetto) aus der Kantate BWV 78; Badinerie aus der 2. Suite; Choral aus der Kantate BWV 140; Bourrée I und II aus der 2. Suite

Vivaldi: Largo aus dem Konzert „Der Winter", F. I/25; Liedbearbeitungen: J'ai du bon Tabac; La mère Michel; La Petite Quinquin; Greensleeves; Hop! Viola mon Echelle; Stille Nacht; L'amour de moi

Maurice André, Trompete; Wolfgang Karius, Orgel; Guy Pedersen, Kontrabaß; Gus Wallez, Schlagzeug

EMI–Elec 1C 063–28 334 — 23,– DM

3. Trompette pour danser

Siboney, Tenderly, South of the border, La Paloma, Sans toi je n'ai plus rien, North to Alaska, Retour à Paris, Perdido, Serenade de Schubert, Les Mercenaires, Parlez-moi d'amour, Clopin-Clopant

Maurice André, Trompete; Orchestre sous la direction de J. Denjean

Triumph Records (Distribution Polydor France) 240 005

Schon als Kind hatte ich mir immer gewünscht, mein damaliger Trompetenliebling Louis Satchmo Armstrong würde einmal den Solopart im 2. Brandenburgischen spielen – das Erlebnis blieb mir in dieser Welt versagt; als ich Maurice André kennen lernte, wünschte ich mir umgekehrt, ich könnte ihn einmal in einer echten Dixieland- oder Swingnummer erleben. Nun, das ließ sich eher machen: Aus Andrés frühen Jahren – vor seinem Aufstieg als Star am Trompetenhimmel war er neben seiner Ausbildung auch Mitglied einer Jazzkapelle, wie er mir einmal anläßlich eines Kölner Konzerts nebenher erzählte – gibt es Aufnahmen, nun ja – nicht gerade einer Jam-Session, aber aus dem Bereich der U-Musik, die bei Seitensprüngen ins leichter geschürzte Genre entstanden sind. Da ist z. B. eine 1965 erschienene Barclay-Platte „Trompette hors serie" (BB 95 stéréo), die einen prachtvollen Slow-Fox „Kiss me" enthält – ideal zum Tanzen und von Werner Müllers oder Paul Kuhns Aufnahmen nicht zu unterscheiden –, daneben noch einen hinreißenden Samba, einen elektrisierenden Bolero, aber auch ein paar halbseidene Arrangements (etwa über den Hut mit den drei Ecken – außerhalb unserer Grenzen als „Karneval in Venedig" bekannt –, über das Forellenthema Schuberts, den Hummelflug (!) oder den „Hora Staccato"-Galopp). Wenig später entdeckte ich eine französische Polydor-Platte (Privilège 657 014 mono), auf der André sich mit einem später in klassischere Bahnen gelenkten Hang zum Bombastischen klassischen Vorlagen annimmt, wenn er – gelegentlich im Playback mit sich selbst und von einer großen Orgel und teilweise auch mit Schlagzeug begleitet – Arrangements spielt etwas von Schuberts oder Bach-Gounods Ave Maria, Händels oder Telemanns Largo, aus Bachs Magnificat oder der h-moll-Messe (der „et resurrexit"-Teil) oder auch die Rosina-Arie aus dem ersten Akt des Barbier von Sevilla, die original und vollständig mit ebenso originalem Orchesterpart gespielt wird . . . Wahrscheinlich entstand bei dieser Platte die Vorliebe Andrés für Orgelbegleitung und auch sein Wunsch sowohl nach der inzwischen sieben Platten starken Trompeten-Orgel-Serie als auch nach der Bearbeitung klassischer Vorlagen für sein Instrument (wie sie sich etwa in Aufnahmen der 2. Bach-Suite mit Solotrompete statt Soloflöte manifestiert).

Die neuesten Ergebnisse Andréscher Seitensprünge liegen nun vor und zwar auf zwei von Electrola übernommenen Erato-Einspielungen und auf einer in Frankreich erschienenen Tanzplatte. Die beiden Trompettissimo-Platten – in Paris unter dem Titel „Maurice André en toutes libertés avec . . .“ veröffentlicht – nehmen sich in gewohnter „Play-Bach“-Manier des einst gefeierten Jacques Loussier vor allem klassischer Themen an, sind amüsant – aber etwas mehr musikalischer Strip-Tease hätte ihnen gut getan: das Orgel-Schlagbaß-Schlagzeug-Trio liefert zu oft, vor allem in der zweiten Folge nur vorsichtige Rhythmus- und wenig Klangtupfer – man könnte dem makellosen Trompetenpart genau so gut die originale Begleitung unterlegen, ohne ihn zu ändern, und das Ergebnis als Ausschnitt aus der entsprechenden – teils wirklich vorhandenen – Klassikplatte präsentieren! Das ist schade; denn man hatte – schon wegen des Superlativ-Titels – vollblütig verjazzte oder verswingte Stücke ohne Rücksicht auf Vorlage und Anspruch, also eine „Mords-Gaudi“ erwartet, nichts Halbes, vor allem nicht diese nur leicht verkleidete Zwillingsschwester der Grande Dame. Hinzu kommt, daß die Vorlagen sich im wesentlichen auf Klassikschlager (gelegentlich hart am Rand zum Kitsch) beschränken, die wenig Substanz für eine witzige oder sonst attraktive Verfremdung hergeben: natürlich kann André das Air aus der dritten Bach-Suite herrlich getragen und schön spielen, aber das ist nichts Neues, denn er hat es auf Platten bereits früher demonstriert; das gilt auch etwa für die Stücke aus der zweiten Bach-Suite; aber wenn er dann den „Wachet-auf“-Choralsatz noch ohne Rücksicht auf Haupt- und Nebenstimme von vorn bis hinten durchbläst, dann hat er auch noch eine falsche Werkauffassung angeboten, was man niemandem durchgehen lassen darf. Ein kleiner Lichtblick in dieser Enttäuschung ist dann die zweite Seite der zweiten Folge, die vorwiegend französische Volkslieder enthält und in einigen davon ein wenig von jener Frechheit vermittelt, auf die man die ganze Zeit gewartet hat (da nimmt man auch die hübsch-elegischen Greensleeves-Variationen und das rührend kitschige Stille Nacht gern in Kauf . . .). Es scheint, als hätte André Angst gehabt, sein eigenes Image mit Kratzern zu versehen, wo ihm – so meine ich – eine sogar deftige Parodie seiner eigenen Vollkommenheit nur einen zusätzlichen Triumph verschafft und vielleicht auch ein neues Publikum gewonnen hätte! –
Die französische Tanzplatte präsentiert zwar auch keinen ironischen, witzigen, frechen, aber – in exzellenter Stereoaufnahmetechnik – einen soliden Sweet-Music-Trompeter, der einer ordentlichen Bigband mit gelegentlicher Frauenchorassistenz zum dominierenden, aber stets gepflegten Trompetengipfel verhilft, dabei die gängigen Tricks verwendet (den abgerissenen Stopfton im Cha-cha-cha ebenso wie den hohen Schlußjauler im Brass-Finale) – das ganze ist ein Cocktail aus einem Teil Jackie Gleason, einem Teil Hugo Strasser, einem Teil Ray Anthony mit einem Spritzer Dixieland und einer Prise Stan Kenton – aber gut gemacht und wenigstens ein bißchen das, was man sich unter „Trompettissimo“ wirklich versprach . . . Bei der nächsten Tanzparty spielt also neben Bert Kaempfert und Glenn Miller auch „Maurice André and his orchestra“ . . .
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X-1000, Summit HS 60)

D. St.

Caterina Valente – Love

Caterina Valente (Gesang), Orchester Werner Müller

At Last; You Go To My Head; Love; Little Hands; How Will I Remember You; As Time Goes By; The Second Time Around; Something Missing; The Look Of Love; How Beautiful Is Night; It Never Was You; Too Soon

Decca SLK 16 900–P	22,– DM
Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

„Love“ habe ich mit einiger Neugierde auf den Plattenteller gelegt. Caterina Valente, Deutschlands einziger Showstern internationaler Größe, mit englisch gesungenen Standards und Popnummern, begleitet von einer swingerfahrenen Big Band: das hätte gewiß eine bemerkenswerte Sache werden können. Indes, wer mit solcherlei Erwartungen an die Platte herangeht, dürfte spätestens nach der ersten Seite gelinde enttäuscht sein. Das Ganze kommt kaum über abgeschmacktes „Sound-of-Music“-Niveau hinaus, erstklassig gesungen zwar, aber zu monströsem Edelkitsch aufgebauscht. Gute Ansätze werden permanent von dräuenden Streicherschwaden vernebelt, donnernde Kesselpauken („Look Of Love“) und überladene Arrangements („At Last“) erinnern fatal an dröhnende Breitwandbombastik Hollywoodscher Machart. Daß es auch anders gegangen wäre, beweist die mit klangdunklem Geigensamt ausgelegte Ballade „You Go To My Head“, und auch die leichtfließende Bossa-Nova-Nummer „How Beautiful Is Night“ und das melodischen Esprit verratende Titelstück gehen sehr viel gefälliger ins Ohr. Diese drei Arrangements retten der Platte wenigstens ein paar Pluspunkte, was man von der Phase-Four-Aufnahmetechnik überraschenderweise nicht sagen kann: die Streicher kommen metallisch hart und gleißend, und das Blech ballt sich zu unschöner Enge zusammen.

Caterina Valente & Silvio Francesco – Deutsche Evergreens

Caterina Valente & Silvio Francesco (Gesang), Orchester Heinz Kiessling

Sing mit mir; Küß mich, bitte, bitte, küß mich; Es war einmal eine Liebe; Für eine Nacht voller Seligkeit; Die kleine Stadt will schlafen geh'n; Wer ist hier jung, wer hat hier Schwung; Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n; Ganz leise kommt die Nacht; Haben Sie schon mal im Dunkeln geküßt?; Kauf dir einen bunten Luftballon; Musik! Musik! Musik!; Sag' beim Abschied leise „Servus“

Decca ND 763	10,– DM
Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Mehr Freude hat der Rezensent an den „Deutschen Evergreens“ gehabt, obwohl die größtenteils recht betuliche Orchestrierung darauf hindeutet, daß diese Aufnahmen bereits 1961 entstanden sind. Das Orchester Heinz Kiessling (mit einem wacker bolzenden Schlagzeuger, wie er heutzutage in keinem Studio eine Chance mehr bekäme) verrät den typischen Tonfilmtouch jener Jahre, alldieweil einen der bekannte Schlager „Es war einmal eine Liebe“ in seiner schönen Schlichtheit so modern vorkommt, als hätte man ihn gestern aufgenommen. Ein Nostalgie-Gutserl für die Freunde gehobener Unterhaltungsmusik, klanglich oft etwas antiquiert, aber im großen und ganzen durchaus anhörbar.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

Sergio Mendes & Brasil 77 „In Concert“

Intro-Viramundo; Going Out Of My Head; Girl From Ipanema; Carnival Medley: Jogo De Roda/Canto De Ubirantan/After Sunrise; Fool On The Hill; Chelsea Morning; Sometimes In Winter; Mais Que Nada; The Look Of Love

A & M 87 081 IT	22,– DM
Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

„In Concert“ ist eine der besten Platten, die Sergio Mendes nach seinem unvergessenen „Brasil '65“-Sound auf den Markt gebracht hat. Die meisten Titel sind zwar bekannt, aber wenn sie so dynamisch und mitreißend wie hier dargeboten werden, läßt man sie sich gern ein zweites Mal gefallen. Hinzu kommt, daß die seit „Brasil '66“ übliche Orchesterumrahmung auf dieser LP nur sporadisch in Erscheinung tritt – und dort sehr zurückhaltend arrangiert, sieht man von dem aufgedonnerten Schlußtitel ab. Neu am Mendes-Sound ist nur das leicht und geschmackvoll klingende Elektropiano, ansonsten werden die zugleich kühlen und aggressiven Vokalisen der beiden Sangesdamen noch immer so gekonnt in das Perkussionsgeflecht der exzellenten Rhythmusgruppe eingewoben, wie das seit langem zur „Trademark“ des populären Ensembles gehört. Durch die Eindämmung der Rocktendenzen konzentriert sich Mendes jetzt wieder mehr auf die nuancenreiche Bossa-Nova-Metrik; am stärksten sind die rhythmisch-folkloristischen Sambaursprünge in dem portugiesisch gesungenen „Carnival Medley“ erhalten geblieben. Aufnahme- und wiedergabemäßig erstrahlt die im „Greek Theatre“ in Los Angeles mitgeschnittene LP in bester Studioqualität. Wegen des etwas niedrigen Aufsprechpegels mußte der Volume-Regler stärker hochgezogen werden, was auf meinem Rezensionsexemplar leises Bandrauschen und vereinzeltes Oberflächengeknister zutage förderte. Lobenswert die mit fast 45 Minuten für Popverhältnisse ungewohnt lange Laufzeit dieser Platte.
(Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Beomaster 3000, Beovox 4700)

Scha.

Talking Drums

Beat The Beat; Plaisanterie; Praca Maua; Zulu Welcome; Three Brazilian Miniatures; Marcha Del Tambor; Les Echanges

Würzburger Percussions-Ensemble (Bernd Kremling, Martin Krüger, Felix Lier, Gyula Racz, Andrea Schneider-Hagel, Wolfgang Schneider, Joachim Sponsel), Leitung Siegfried Fink

Thorofon MTH 124	22,– DM
Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	6

Eine Platte für Schlagwerkenthusiasten, die über das Orffsche Stadium hinaus sind und ein offenes Ohr für südamerikanische, karibische und andere afrobeeinflußte Rhythmen besitzen. „Beat The Beat“ ist ein von Fink durchkomponiertes Schlagzeugsolo, das auf Rockgrundformeln basiert. Die Suite „Plaisanterie“ setzt Fink aus vier verschiedenen Motiven zusammen: „Samba lento“ verarbeitet brasilianische Takteinheiten, „Nanigo funebre“ hat Ähnlichkeiten mit dem Trauerzeremoniell einer „New Orleans Function“. Im „Marche grotesque“ werden variierende Metren mosaikartig zusammengefügt, in der „Toccata classique“ barocke Splitter zwischengehakt. Der Sambamarsch „Praca Maua“ stammt aus der Feder des Jazzdrummers Heinz von Moissy und wird zum rhythmisch vitalsten Stück der LP. Finks Busch-Impressionen „Zulu Welcome“ greifen das Ruf-Antwort-Muster der afrikanischen Sprechtrommeln auf. Sehr reizvoll sind die „Drei Brasilianischen Miniaturen“ des Copland-Schülers Osvaldo Lacerdo, mit einer Vibraphonstimme als Melodiepunkt der „Zwölfton-Samba“, einem von Pauken umrahmtem „Interludium“ und dem abschließenden, keck-fröhlichen Tanzliedchen „Embolada“. In „Marcha Del Tambor“ läßt Fink karibische Benzinfässer (Steel Drums) mit herkömmlichen Schlag- und Schüttelinstrumenten konkurrieren. Dann, als Finale, das interessanteste Werk des Albums: Rolf Liebermanns „Les Echanges“, das von Fink umgearbeitet worden ist, wobei die utensilienreiche Trommelcrew die Geräuschsymphonie eines Bürohauses samt Schreib- und Rechenmaschinen, Buchungsautomaten, Registrierkassen, Fernschreiber etc. zu kopieren hat. Das Würzburger Percussions-Ensemble entledigt sich sämtlicher Aufgaben mit Fleiß und Akkuratesse; die sieben Mitglieder sind jung genug, um die notierte Rhythmik nicht allzu akademisch ausfallen zu lassen. Die erstklassige Aufnahme- und Wiedergabequalität der Platte wurde durch die unsaubere und stark knackende Oberfläche des Rezensionsexemplars erheblich gestört.
Noch ein Wort zum Hüllentext. An einer Stelle schreibt der Autor (Dr. Klaus Stahmer): „Im Unterschied zum Jazz, wo ein einheitliches Tempo

durchgehalten wird, lebt ‚Beat The Beat' von den typischen Temporückungen des Beat." Nun, das stimmt ja wohl nicht so ganz. Temporückungen hat es im Jazz schon gegeben, als die heutigen Rockstars noch gar nicht auf der Welt waren. Spätestens seit der Popentwicklung sind die Jazzschlagzeuger darangegangen, den durchlaufenden Takt aufzubrechen und zu differenzieren – meistens sehr viel komplexer, als das in der Popmusik der Fall ist. Die Rhythmusregeln des Jazz bieten weitaus mehr Freiheiten als die starren Formeln des Rock, der letzten Endes noch nie aus seiner Derivatenrolle herausgekommen ist.
(Braun PS 500, Shure V 15 II, Wega 3120, Beovox 4700)

Scha.

Folklore

Java – Gamelans from the sultan's palace in Jogjakarta

Archiv-Produktion (Reihe ,,Musical traditions in Asia") 2723 017 40,– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Die Musik der Sunda-Inseln drang im Gefolge der pittoresken Bali-Folklore zwar eher ins europäische Bewußtsein als die unübersehbare Vielfalt der indischen Musiküberlieferungen, doch sie scheint sich stärker einer modischen Inbesitznahme durch den Westen zu entziehen als jene. Sieht man von verwässernden Arrangements für die Fremdenverkehrswerbung ab, wirkt die Musik Balis und Javas noch ungleich fremdartiger, bizarrer, womöglich auch eintöniger als die indische. Die Vorherrschaft metallischer Schlaginstrumente in den Gamelan-Orchestern fixiert beim Hörer den Eindruck einer höfisch-feierlichen Kunst, bei der Momente von Subjektivität, Individualität, Spontaneität und Improvisation entweder kaum vorhanden sind oder aber stark zurücktreten.
Die beiden vorliegenden Platten mit javanischer Musik (Gegenstück zu der Bali-Veröffentlichung in der gleichen Reihe) machen mit sieben Gamelan-Orchestern bekannt, die im Umkreis des Hofes, des ,,Kraton", von Jogjakarta wirken – sie gehören zu den durch Tradition legitimierten Klangkörpern, die auch mit ihrer Tätigkeit in den modernen Massenmedien für die ,,nationale Identität" der Indonesier sorgen. Die Orchester tragen klangreiche Namen wie ,,Die verehrungswürdige kämpfende Schlange" und ,,Der verehrungswürdige Blumendonner". Die Ausbreitung des Islam im indonesischen Raum hat den indisch-chinesischen Charakter der Sunda-Musik im übrigen trotz des ,,puritanischen" Eifers, mit dem die prophetische Religion ansonsten in die kulturellen Belange eingriff, nur wenig berührt. Die tropische Szenerie weckte bei den Moslemfürsten der Java-Reiche Surakarta und Jogjakarta offenbar in erster Linie Luxusbedürfnisse; so blühten auch die Gamelan-Orchester weiter. Noch heute befinden sie sich praktisch im Besitz der Feudalherren. Bestimmte Klangkörper versehen sakrale Aufgaben, während andere für Theater- und Maskentänze oder das Schattentheater vorbehalten sind. Um 1930 müssen in Java noch ca. 17 000 Gamelans vorhanden gewesen sein. Das deutet doch auf eine beträchtliche ,,Volkstümlichkeit" dieser Musik, deren höfisches Gepräge freilich nicht zu übersehen ist. Mindestens ebenso stark wie in der indischen Musik ist in der Gamelan-Tradition die ,,Rollenfunktion" der einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen festgelegt. Das heißt: es gibt eine klare Hierarchie der musikalischen ,,Wertigkeit" der Instrumente innerhalb des Gamelan-Ensembles. An oberster Stelle stehen die Instrumente Saron und Bonang, die die Hauptmelodien wiedergeben (= repräsentieren). Als zweite Gruppe folgen Instrumente wie Gender und Gambeng, die diese Hauptmelodie umspielen. Es folgt eine Instrumentengruppe (darunter Rebab, eine zweisaitige Geige arabischen Ursprunges, einer der wenigen Klangerzeuger islamischer Herkunft), die, als Trägerin von Gegenstimmen, eine ,,kontrapunktische" Funktion versieht. Schließlich kommen die den Rhythmus und das Tempo markierenden und regulierenden Instrumente, darunter die Kendang-Trommeln, und – als Sondergruppe – die formgliedernden Instrumente, unter denen der Gong Ageng als ,,Schlußpunkt" für größere Melodieeinheiten oder ganze Stücke eine wichtige Stellung einnimmt. Vergleicht man diese fünf Instrumentengruppen mit Trägern einer komplexen Grammatik, dann fiele der letztgenannten Formation die Aufgabe der Interpunktionszeichen zu. An der ,,Sprachähnlichkeit", der inhaltlichen Bestimmtheit der javanischen Musik, in der jede Einzelheit eine genaue symbolische Funktion hat, dürfte kaum ein Zweifel sein – allerdings scheinen viele ,,Bedeutungen" im Laufe der Jahrhunderte vergessen worden zu sein, so daß manche Stücke inzwischen auch von den Musikern selbst nur noch in ihrer ,,ästhetischen" Materialität begriffen werden – ein anderer Zugang ist für den westlichen Hörer ohnedies kaum möglich. Die ,,Rollenhaftigkeit" der Gamelan-Instrumente und der traditionelle Gestus dieser Musik verweisen insgesamt auf ein scheinbar ,,heiles" feudales Gesellschaftsbild und dürften damit zum gegenwärtigen Zeitpunkt auch eine gewichtige restaurative Funktion erfüllen. Von einer die Musik inhaltlich und formal sprengenden, kulturrevolutionären ,,Verwandlung" (wie sie die China-Oper in den letzten Jahrzehnten erfuhr) kann angesichts der politisch-kulturellen Verhältnisse in Indonesien selbstverständlich nicht die Rede sein. Ob es dafür wenigstens Ansätze in der Gamelan-Musik gibt, ist für jemanden, der die Szenerie nicht genau kennt, nicht auszumachen. Die musealen Züge der auf beiden Platten dokumentierten Stücke sind gleichwohl interessant genug auch für den Nicht-Wissenschaftler. Die Veröffentlichung beschränkt sich erfreulicherweise nicht nur auf die Klangresultate; gediegene (wenn auch von historisch-gesellschaftlicher Problematik, wie üblich, weitgehend absehende) Einführungstexte dokumentieren nicht zuletzt auch die beiden wichtigen javanischen Tonskalen Slendros und Pelog; reiches Bildmaterial zeigt die oftmals sehr kostbaren und ansehnlichen Instrumentarien. Während sechs Stücke sich im wesentlichen auf den vorherrschenden Metallklang der vielfältigen Gongs, Becken, Glocken und Glockenspiele beschränken, bringt die Komposition ,,Gending Gambir Sawit" auch Solostimmen und Chor farbig zur Geltung. Die im Königlichen Palast und im Rundfunkstudio von Jogjakarta gemachten Tonaufzeichnungen sind technisch hervorragend geglückt.
(MEL Pic–35, Dual 1019, Sephis LB 160 S)

H. K. J.

Folklore international für Flöte und Gitarre

Israel: Havah Nagilah; Sov'vuni; M'chorati; Pakad Adonai; Alu Alu

England: Drei englische Kontretänze; Paron's Fare well; Daphne; Lanes Maggot; Argeers

Griechenland: Gharufalia; Distichon; To Jassemi; Vier weiße Segel

Schweden: Schwedischer

Rußland-Polen: Spinn nur, meine Spinnerin; Schöne Minka; Kujawiak; Gopak

Barbara Husenbeth, Flöte; Gerhard Hübner, Gitarre

Christophorus SCGLV 73 783 20,– DM

Der Hüllenkommentator berichtet, die (nach dem Photo recht junge) Blockflötistin und ihr (etwas älter wirkender) Gitarrenpartner hätten es sich zum Hobby gemacht, neben ihrer Lehrtätigkeit an Musikschulen internationale Folklore aufzuspüren und – für ihre beiden Instrumente bearbeitet – als ,,Globetrotter der Musik" im Lande zu verbreiten; sie seien damit (auch durch Rundfunkaufnahmen) weiten Hörerkreisen bekannt geworden und wollten mit dieser Platte einen Querschnitt ihres Repertoires stets greifbar machen, auf diese Weise auch dem völkerverbindenden Verständnis dienen. – Ich hatte schon immer gewisse Zweifel an der Wahrheit der Metapher von der völkerverbindenden Musik (und mit dem Sport ist's da nicht anders), solche Zweifel werden auch durch diese Platte nicht geringer. Natürlich ist es verdienstvoll, echte Folklore unseres Kulturraums in dieser Form vorzustellen, zumal wenn es so engagiert geschieht wie hier; aber ich bezweifle, ob durch diese Darstellung ein wirkliches Interesse für eine fremde Volkskultur geweckt oder gefördert werden kann: wer sich wirklich etwa für griechische Volkslieder interessiert, hat sicher wenigstens eine Nana Mouskouri, wahrscheinlich sogar eine mit Originalbegleitung im Schrank stehen; und das gilt für die hier außerdem vertretenen Länder Israel, England, Schweden und Rußland/Polen (der ernsthafte Folklorist würde diese beiden Länder ohnehin sicher nicht in einem Atem nennen) gleichfalls – schließlich enthält der Bielefelder Katalog eine sechsseitige (!) Aufstellung der bei uns erhältlichen nicht deutschsprachigen Folklore-Einspielungen. Hinzu kommt ein weiteres: Die beiden Interpreten sind zweifellos technisch versiert und spielen mit Schwung und Hingabe (und etwa in der ,,Schönen Minka" ausgesprochen virtuose und brillante Variationen); auch die Bearbeitungen sind prächtig, gelegentlich (im Playback-Verfahren?) mehrstimmig angelegt, zuweilen ist auch noch ein Schlagwerk beteiligt – und doch bleibt die Abfolge von zwanzig Volksliedern in dieser Form – abgesehen von der wegen der Besetzung schon unvermeidlichen Eintönigkeit – bis auf wenige Ausnahmen oberflächlich, eben nur ein Abbild, aber nicht das wirkliche Leben, das sich im Volkslied spiegeln kann. Die Sinnenfreude, die Traurigkeit, die Weite des Landes – alles was den Gehalt beispielsweise des russischen Volkslieds ausmacht, kann diese Platte nicht vermitteln: ich habe selbst bei Alexander Kresling in Freiburg jahrelang dem russischen Studentenchor angehört und weiß, wie aussagestark russische Folklore klagen kann und muß, und dazu braucht es keinen Iwan Rebroff; ich habe alte 17er Singles, die kratzen und rauschen und doch erheblich mehr von der Volksseele ahnen lassen als die hier angebotenen Bearbeitungen, denen man etwa anmerkt, daß die ungewohnten Taktarten genau mitgezählt werden müssen, die den Griechen im Blut liegen; und selbst Daliah Lavi gefällt mir mit Havah Nagilah noch besser, auch wenn sie mit einem großen Orchester begleitet wird . . .
Die Aufnahme ist ordentlich und durchweg ausgewogen; die Flöte klingt gelegentlich sehr spitz und schrill, und in der Minka wandert sie – wegen einer dazugeschnittenen Zweitstimme – plötzlich über die Stereobasis, um Platz zu machen (das hätte man von Anfang an fest einpegeln sollen).
(Thorens TD 125 II, Ortofon M 15 E Super, Fisher X–1000, Summit HS 60)

D. St.

Jazz

Pharoah Sanders – Wisdom Through Music

Pharoah Sanders (ss, ts, fl); James Branch (fl); Joseph Bonner (p); Cecil McBee (b); Lawrence Killian, James Mtume, Babadal Roy (perc); Norman Connors (dr)

High Live; Love Is Everywhere; Wisdom Through Music; The Golden Lamp; Selflessness

Impulse AS-9 233 (Elektrola Import) 22,– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Archie Shepp – The Cry Of My People

Archie Shepp (ts, ss); Charles McGhee (tp); Charles Greenlee, Charles Stephens (tb); Harold Mabern jr. / Dave Burrell (p); Cornell Dupree (g); Ron Carter / James Garrison (b); Bernard Purdie / Beaver Harris (dr); Peggie Blue (voc); Joe Lee Wilson (voc); Gospel-Gesangsgruppe; Streichergruppe; aufgenommen im September 1972

Rest Enough; A Prayer; All God's Children Got A Home In The Universe; The Lady; The Cry Of My People; African Drum Suite, Part One; African Drum Suite, Part Two; Come Sunday

Impulse AS-9 231 (Elektrola Import) 22,– DM

Musikalische Bewertung:	5
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Sonny Rollins – Next Album

Sonny Rollings (ts, ss); George Cables (p, e-p); Bob Cranshaw (b, e-b); Jack DeJohnette / David Lee (dr); Arthur Jenkins (perc); aufgenommen im Juli 1972

Playin' In The Yard; Poinciana; The Everywhere Calypso; Keep Hold Of Yourself; Skylark

Milestone MSP 9 042 (Bellaphon Import) 22,– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	6–7
Oberfläche:	8

Die Entwicklung des Tenorsaxophons geht seltsame Wege. Pharoah Sanders, vor Jahren mit „Karma" groß herausgekommen, befaßt sich in „Weisheit durch Musik" hauptsächlich mit Dingen, die außerhalb seines Hauptinstruments liegen: er singt „Love Is Everywhere", stürzt sich in „High Life" mit anfeuernden Rufen in Calypso-Stimmung und hüllt sich in „Wisdom Through Music" in fernöstliches Geharfe und Gewabere, das in der Fortführung „The Golden Lamp" erst schön, dann kitschig süß und schließlich ermüdend wirkt. Die Beschwörung von allumfassender Liebe, Weisheit und Selbstlosigkeit ist hier sicher voll von gutem Willen, aber Kunst kommt von Können, sonst hieße sie Wunst. (Das Exemplar hatte einen Höhenschlag, der empfindliche Tonarme aus der Rille lupft – ein Umstand, der trotz Verschweißung bei Importplatten immer wieder vorkommt.) – Auch Archie Shepp, vor Jahren einer der härtesten Protestler und wilden Kämpfer gegen das weiße Establishment („Live in Donaueschingen"), wechselt das Handwerk und die Gesinnung. Auf „The Cry Of My People" ist er unter die Komponisten und Gospelwriter gegangen. Anlaß war offensichtlich die Erkenntnis, daß er sein Volk mit populärer Musik leichter erreicht als mit Free Jazz, und so wählte er gleich das verbreitetste und verständlichste Medium: den Gospelsong. Hinzu kommen getragen-feierliche Stücke mit Bigband und Streichern im Ellington-Stil oder von Ellington selbst, das alles ohne besondere Originalität. Innerhalb eines Gospel- und Spiritual-Festivals würde die hier auftretende Gospelgruppe sich bestenfalls den Vorwurf einhandeln, zu „weiß" zu klingen. Der Sänger Joe Lee Wilson hat genau jenes Timbre, dessentwegen ihn das Berliner Publikum von der Bühne pfeifen würde. – Schließlich Sonny Rollins. Nach Jahren der inneren Emigration wieder hervorgetreten, legt er nun diese Platte „Next Album" vor, die nicht nur im Begleittext („dies Album feiert seine Rückkehr zu musikalischer Aktivität und Kreativität"), sondern auch von der Kritik (bester Tenorist im Down Beat Kritiker-Poll 1973) begrüßt worden ist. Nun, im Vergleich zu den beiden obigen Platten ist unser Mann freilich besser, aber das Zeugnis eines Jazz-Giganten liegt hier keinesfalls vor. Ein hübsches Calypso-Thema, sonorer Ton und kräftiger Baß hin und wieder, eine prächtige Begleitgruppe (der Pianist George Cables ist eine echte Entdeckung, sein e-Pianosolo auf „Poinciana" klingt wie ein Marimbaphon) sind die Pluspunkte. Aber die Wahl eines so trivialen Themas wie eben „Poinciana", eine so durchschnittlich exekutierte Ballade wie „Skylark" und ein so gewichtsloses, mit Klischees gefülltes Zufallsprodukt wie „Keep Hold Of Yourself" sind einfach unter dem Niveau eines solchen stilbildenden Solisten. (Das Klangbild ist unterschiedlich, der Baß ist in mehreren Stücken zu schwach aufgenommen.) Ist also das Tenorsaxophon nach Coltrane am Ende? Man verzage nicht; immerhin gibt es noch Gato Barbieri und seinen argentinischen Folklore-Jazz.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Gary Bartz Ntu Troop – Follow, The Medicine Man

Gary Bartz (ss, as, voc, e-p, perc); Andy Bey (e-p, voc, perc); Stafford James (b, e-b, voice, perc); Howard King (dr, voice, perc); Hubert Eaves (e-p); Hector Centeno (g); aufgenommen im Oktober 1972 und Juni 1973

Sifa Zote; Whasaname; Betcha By Golly, Wow; Dr. Follow's Dance; Standin' On The Corner; Etoiles Des Neiges; Sing Me A Song Today

Prestige 10 068 (Bellaphon Import) 22,– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Gary Bartz, aus der ersten Miles Davis-Rockbesetzung hervorgegangen, spielt mit seiner „Ntu Troop" aus einem „Afrika ist unsere Heimat – schwarz ist schön" – Bewußtsein. „Ntu" ist der gemeinsame Nenner der Bantu-Philosophie, der alle Dinge vereint: Zeit und Raum, Lebendiges und Totes, sichtbare und unsichtbare Kräfte. Die „Ntu Troop" ist also ein „Botschafter der Einheit" (Maxine Bartz). Afrikanisch ist an dieser Platte allerdings weniger der Rhythmus, der stark rock-orientiert ist, als der Gesang, an dem sich alle vier Mitglieder des Quartetts, teils in Form von Zurufen und Gesprächen und in wenig artifizieller Weise beteiligen. Durch verschiedene Play-back-Überspielungen sind von Gary Bartz oft zwei bis drei Saxophonstimmen gleichzeitig zu hören, so außer Alt und Sopran auch das Sopranino, das durch seinen dünnen, näselnden Ton zur Oboe tendiert. „Betcha By Golly, Wow" ist eine ausgewogene Ballade im lyrisch konventionellen Stil, auch hier durch ein Sopraninstrument wieder in sehr hoher Lage angesiedelt. „Dr. Follow's Dance" und „Standing On The Corner" sind kraftvoller Rock-Jazz ohne Spuren des „Medizinmannes", „Etoiles Des Neiges" hat einen Schuß Samba-Schule. Insgesamt eine Gruppe, der man gern verzeiht, daß die philosophische Befrachtung, unter der sie angetreten ist, von der Musik überspielt wird.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

Berichtigung zur Plattenbesprechung „The Blue Ridge Rangers" in Heft 2/74 (Seite 171)

In einem geharnischten Brief zur Besprechung der o. e. Platte weist „Spiegel"-Redakteur Siegfried Schmidt-Joos darauf hin, daß die „Blue Ridge Rangers" weder zur „unübersehbaren Schar amerikanischer Country-and-Western-Gruppen" gehören, noch „ihre in den USA so populären Platten am laufenden Meter" produzieren. „Richtig ist", schreibt Schmidt-Joos, „daß sich hinter diesem Bandnamen ein einziger Musiker verbirgt: John Fogerty von der inzwischen aufgelösten Gruppe Creedence Clearwater Revival. Fogerty spielt im Playback-Verfahren alle Instrumente dieser Platte, was das Album durchaus von „Meterware" abhebt."
Die bedauerliche Fehlinformation ist darauf zurückzuführen, daß mir die Platte seinerzeit ohne jegliches Pressematerial zugegangen ist – auch auf der Hülle wurde mit keinem Wort erwähnt, daß hier ein einziger Musiker via Playback als komplette Band auftritt. Trotzdem ist die Platte allenfalls von der technischen Seite her bemerkenswert (ähnliche Produktionen hat es indessen schon mehrfach gegeben), das musikalische Ergebnis bleibt Dutzendware und läßt m. E. keine höhere Bewertung zu.

Scha.

Pop

Dr. Hook And The Medicine Show / Belly Up!

Dennis (lead-voc), lead-g, b); Ray (lead-voc); George (hawaiian steel-g, e-g, voc); Jay (dr, voc); Rik (rhythm-g); Jance (b)

Acapulco Goldie; Penicillin Penny; Life Ain't Easy; When Lilly Was Queen; Monterey Jack; You Ain't Got The Right; Put A Little Bit On Me; Ballad Of . . . ; Roland The Roadie & Gertrude The Groupie; Come On In; The Wonderful Soup Stone

CBS S 65 560 22,– DM

„Dr. Hook and the Medicine Show" liefern hier mit „Belly UP" eine gute Pop-Platte ab. Die Gruppe geht einem nicht durch elektronische Monotonie auf den Wecker, sondern hat im Gegenteil sogar Humor, wie die Eingangsnummer „Acapulco Goldie" zeigt: eine flott satirische Parodie auf mexikanische Grenzeratmosphäre, südlichen Nepp und Rumba-Rummel. Daß sie, inspiriert von ihrem musikalischen Autor und Schreiber Shel Silverstein, noch mehr drauf hat, erweist der Scat-Spaß am Ende des lustigen „Monterey Jack", der an die Qualität von Crosby, Stills, Nash and Young erinnernde Gesangssatz von „You Ain't Got The Right" und „The Ballad Of . . ." und der zupackende, zügige Rock in anderen Nummern. Einfälle, wie der mit dem „wundervollen Suppenstein", mit dem Mutter aus einer Wassersuppe herrliche Gerichte zaubert, sind vorzumerken für künftige Energiekrisen. Die Platte hat das Wichtigste: Stimmung, und zwar durchweg. Die Aufnahmetechnik geht entsprechend in die Vollen – das muß man laut hören und dann im Sound schmoren.
(Acoustical 2800-S, Sony PUA-237, Ortofon M 15 E Super, Wega 3110, Sonab OA-4 Type 2)

Li.

UKW-Empfangsteile

II. Meßbedingungen und Bewertungen

In diesem zweiten Teil unseres Berichtes über UKW-Empfangsteile werden die unseren Messungen zugrunde liegenden Meßbedingungen und Bewertungsmaßstäbe angegeben, soweit sie für das Verständnis und die Wertung unserer Meßergebnisse förderlich sind.
Ein Grund dieser Notwendigkeit ist darin zu suchen, daß die HiFi-Norm DIN 45500, speziell was den UKW-Empfangsteil betrifft, noch recht unvollständig ist. Sie erfaßt nämlich nur den Wiedergabeteil des Empfängers und sagt überhaupt nichts aus über die notwendigen *Empfangs*eigenschaften. Das führt dazu, daß man bei der Wahl der Methoden und Verfahren, die man diesen Messungen zugrunde legt, prinzipiell völlig freie Hand hat. Andererseits aber liefern verschiedene Meßmethoden, was dem Nichtfachmann zunächst unverständlich oder gar widersprüchlich erscheinen mag, völlig verschiedenartige Meßergebnisse, die untereinander ohne nähere Angaben nicht vergleichbar sind. Deshalb müssen nahezu alle Meßergebnisse stets weitere Angaben über die benutzte Meßmethode sowie über die zugrunde liegenden Bezugsgrößen enthalten. Beispielsweise erhält man für den Wert der Eingangsempfindlichkeit unterschiedliche Ergebnisse, je nachdem, ob man die Eingangsspannung für einen wiedergabeseitigen Rauschabstand von 26 dB ermittelt (in Anlehnung an DIN) oder für 30 dB (IEC), ob man am 60-Ω-Eingang mißt oder an 240 Ω, ob man auf ±15 kHz, ±40 oder ±75 kHz Hub bezieht. Ähnliches gilt entsprechend auch für viele andere Werte wie Signal-Rauschspannungsabstand, Trennschärfe und andere.
Ein direkter Vergleich verschiedener Geräte durch Gegenüberstellung von Meßwerten oder technischen Daten ist also nur dann möglich, wenn allen Werten jeweils die gleichen Meßbedingungen zugrunde liegen. Dies ist selbstverständlich bei allen unseren Testergebnissen untereinander der Fall, jedoch können unsere Werte nicht immer direkt mit irgendwelchen Herstellerangaben oder sonstigen anderen Werten verglichen werden, ebensowenig können die vom Hersteller genannten technischen Daten ohne weiteres immer direkt miteinander verglichen werden. Das gilt insbesondere, wenn es sich dabei um englische, amerikanische oder japanische Geräte handelt, deren Meßergebnisse grundsätzlich nach anderen Gesichtspunkten ermittelt werden. Hier stellen wir häufig recht erhebliche Abweichungen zwischen unseren Meßergebnissen und den vom Hersteller genannten Werten fest (manchmal rühren die Abweichungen allerdings auch vom Übereifer allzu tüchtiger Werbetexter her, hiervon soll jedoch an dieser Stelle nicht die Rede sein). In diesem Falle bieten allein die in unserem Labor unter stets gleichen Bedingungen ermittelten Meßergebnisse eine objektive Vergleichsmöglichkeit.
Um aus der Vielzahl der notwendigen Meßwerte ein übersichtliches Bild der Empfangs- und Wiedergabeeigenschaften zu erhalten, werden unsere Meßergebnisse, wie bereits im ersten Teil dieses Berichtes erwähnt wurde, künftig in vier Hauptgruppen unterteilt, die jeweils geschlossen beurteilt werden.
Die erste Hauptgruppe befaßt sich mit den allgemeinen Betriebseigenschaften des Gerätes, soweit diese sich meßtechnisch erfassen lassen, also beispielsweise der Frequenzbereich, der mit dem Gerät empfangen werden kann sowie die Genauigkeit der Abstimmskala. Die Skalen sind im UKW-Bereich heute ausnahmslos mit Frequenzmarkierungen bezeichnet, so daß wir die Abweichungen der eingestellten Frequenz von der tatsächlichen Senderfrequenz mit Hilfe eines durchstimmbaren Meßsenders und eines genauen Zählers exakt feststellen können.
Weiter untersuchen wir in dieser Gruppe den Abgleich und die Empfindlichkeit der im Gerät vorhandenen Abstimm-Instrumente. Im allgemeinen besitzen Empfänger der mittleren Klasse mindestens ein Zeigerinstrument, dessen Ausschlag mit wachsender Stärke des einzustellenden Senders zunimmt, so daß die Senderabstimmung unabhängig vom akustischen Eindruck einfach durch Einstellen auf maximalen Zeigerausschlag erfolgen kann.
Bei diesen Instrumenten ist es nun von Bedeutung, bei welcher Eingangsspannung an der Antennenbuchse das Instrument voll ausschlägt. Ist es nämlich zu empfindlich, das heißt, zeigt es schon bei vergleichsweise geringen Antennenspannungen vollen Ausschlag, so hat der Anweder keine Information darüber, wie stark der Sender nun tatsächlich einfällt. Diese Information ist jedoch immer dann von Interesse, wenn beispielsweise das gleiche Programm von verschiedenen Sendestationen empfangen werden kann, was durchaus häufig der Fall ist. Besitzt das Gerät dagegen ein unempfindlicheres Instrument mit logarithmischer Anzeigecharakteristik, das erst bei 1 mV oder besser noch bei 10 mV Antennenspannung seinen Vollausschlag erreicht, so kann man anhand des Zeigerausschlages sofort den besten Sender erkennen. Außerdem ermöglicht auch nur ein solches Instrument die exakte Ausrichtung einer drehbaren UKW-Richtantenne. Hierbei ist die Antenne einfach so lange zu drehen, bis das Instrument den größten Ausschlag anzeigt.
Andererseits darf jedoch nicht übersehen werden, daß wahrlich nicht jeder HiFi-Liebhaber über die Möglichkeit verfügt, sich auf dem eigenen Dach eine ferngesteuerte Rotor-Antenne zu installieren. Die Mehrzahl muß sich wohl mit einem fest ausgerichteten Dipol oder gar mit einer Zimmer- oder Fensterantenne begnügen. Hierbei ist dann natürlich ein feldstärkeabhängiges Instrument nicht unbedingt nötig. Gänzlich überflüssig ist es jedoch, wenn man mit seinem Gerät an einer Gemeinschafts-Antennenanlage angeschlossen ist, die ja ohnehin immer „vollen Dampf aufmacht".
Neben dem Feldstärkeinstrument haben Geräte der gehobenen Klasse oftmals noch ein „Nullinstrument" zur Feineinstellung des Senders. Diese Instrumente müssen zur exakten Senderabstimmung genau in Mittelstellung gebracht werden, sie schlagen bei Verstimmung zu höheren oder niederen Frequenzen entsprechend nach rechts oder links aus. Leider sind sie nicht immer exakt genug abgeglichen, so daß man, wenn man sich blind auf das Instrument verläßt, oft etwas falsch abgestimmt hat. Im allgemeinen sind die Abweichungen jedoch sehr gering, so daß eine hörbare Beeinträchtigung in den meisten Fällen nicht besteht. Wir überprüfen bei unseren Messungen jeweils den Abgleich dieses Instruments sowie seine Empfindlichkeit, also seinen Ausschlag in Abhängigkeit von der verursachenden Frequenzänderung.
Als weiteren Prüfpunkt haben wir noch die automatische Frequenznachregelung (AFC) mit in diese Gruppe aufgenommen. In den Anfangszeiten des UKW-Rundfunks war es nicht zu vermeiden, daß sich die Empfänger durch Erwärmung oder andere Einflüsse vom einmal eingestellten Sender weg verstimmten, so daß man alle paar Minuten nachstimmen mußte. Als Abhilfe ersannen findige Ingenieure die automatische Frequenznachregelung, die den Empfänger ohne manuelles Zutun in einem bestimmten Bereich um die eingestellte Mittenfrequenz herum immer wieder automatisch auf maximale Empfangsfeldstärke nachstimmten.
Die heutige Schaltungstechnik ist jedoch so weit fortgeschritten, daß man eigentlich auf derartige Schaltungstricks und den damit verbundenen Aufwand verzichten könnte. Wo Geräte dennoch über eine AFC verfügen, bestimmen wir den Haltebereich und den Fangbereich. Der Haltebereich ist derjenige Frequenzbereich, innerhalb dessen der eingestellte Sender festgehalten wird, wenn man von der Mittenfrequenz ausgehend verstimmt, der Fangbereich dagegen ist derjenige Frequenzbereich, innerhalb dessen der eingestellte Sender wieder „eingefangen" wird, wenn man von außen her zur Mittenfrequenz hin verstimmt. Der Fangbereich ist im allgemeinen etwas kleiner als der Haltebereich, beide müssen auch je nach Auslegung der Regelschaltung nicht immer symmetrisch zur Mittenfrequenz liegen. Bei der Beurteilung der Meßwerte ist darauf zu achten, daß der Fangbereich nicht zu groß ist, da sonst von zwei unterschiedlich stark einfallenden benachbarten Sendern der schwä-

chere überhaupt nicht empfangen werden kann, da die Regelschaltung den Empfänger stets zum stärkeren Sender hinzieht. Ein Wert von etwa ±250 kHz sollte nach Möglichkeit nicht überschritten werden.
In der zweiten Hauptgruppe haben wir alle diejenigen Meßwerte zusammengefaßt, die in irgendeiner Form Aufschluß geben über die Empfindlichkeit des Gerätes. Es sind dies: Begrenzereinsatz, Eingangsempfindlichkeit für Mono- und Stereo-Betrieb, Schaltschwelle für Stummabstimmung (Muting) sowie Stereo-Umschaltung. Hierbei ist es wichtig, festzuhalten, daß alle unsere Werte grundsätzlich am 240-Ω-Eingang der Geräte gemessen werden, daß jedoch die jeweiligen Spannungsangaben in µV die Ausgangs-EMK des Meßsenders an seinem 60-Ω-Ausgang bedeuten. Der Senderausgang ist dabei über eine im Wellenwiderstand angepaßte Leitung mit einem Anpassungs-Übertrager direkt über die Antennenbuchse mit dem Gerät verbunden. Das Übersetzungsverhältnis des Anpaßtransformators bleibt dabei unberücksichtigt. Alle Werte sind grundsätzlich auf einen Hub von ±40 kHz bezogen. Demgegenüber sind die Werte amerikanischer Geräte, die im allgemeinen auf einen Hub von ±75 kHz bezogen werden, um nahezu den Faktor 2 (oder 6 dB) günstiger, was bei einem direkten Vergleich zu berücksichtigen ist.
Der Wert des Begrenzereinsatzes ist wichtig für gute Störunterdrückung auch bei kleinen Eingangsspannungen, er sollte für HiFi-Anforderungen unterhalb der für 26 dB Rauschabstand erforderlichen Eingangsspannung liegen. Für die Eingangsempfindlichkeit sind Werte unterhalb 1,5 µV als sehr gut zu bezeichnen, ein paar Zehntel Mikrovolt mehr oder weniger sind dabei im allgemeinen nicht sehr entscheidend. Neben der Mono-Empfindlichkeit geben wir zusätzlich auch noch die Stereo-Empfindlichkeit an, bei der der von der DIN 45500 geforderte Mindest-Signalrauschspannungsabstand von 46 dB erzielt wird. Diese liegt bei guten Geräten im allgemeinen in der Größenordnung von etwa 30 bis 35 µV, ebenfalls bezogen auf ±40 kHz Hub. Bezüglich des Wertes der Stereo-Umschaltung ist zu beachten, daß dieser nicht allzu tief liegt, weil dann naturgemäß der Signal-Rauschspannungsabstand zu gering ist. Zusätzlich zu dem Wert der Antennenspannung geben wir deshalb stets noch den Wert des dabei erzielten Signal-Rauschspannungsabstandes an, er sollte bei einer vernünftig gewählten Stereo-Umschaltschwelle nicht wesentlich unter 40 dB liegen.
Die für die NF-seitige Wiedergabe maßgeblichen Eigenschaften sind in der dritten Hauptgruppe zusammengefaßt. Da ist zunächst einmal der Störabstand, wobei wir Fremdspannungsabstand und Geräuschspannungsabstand für Mono- und Stereo-Betrieb jeweils getrennt ermitteln. Der Fremdspannungsabstand gibt einfach das Verhältnis von Nutzsignal zu Störsignal an, während beim Geräuschspannungsabstand das Störsignal je nach seiner Frequenz durch ein dazwischengeschaltetes Filter entsprechend der unterschiedlichen Empfindlichkeit des menschlichen Ohres bewertet wird. In der Praxis sieht das so aus, daß hierbei die tiefen Frequenzen unterdrückt werden, da man sie bei geringem Pegel ohnehin kaum hört, wohingegen der Frequenzbereich oberhalb 1 kHz, in dem das Ohr besonders empfindlich ist, entsprechend bevorzugt wird.
Im allgemeinen sind die Werte des Geräuschspannungsabstandes um etwa 5 bis 8 dB besser als die Werte der Fremdspannung, Meßergebnisse über 60 dB sind als optimal zu bezeichnen. Bessere, das heißt also noch höhere Werte bringen keine Vorteile mehr, da bereits das Programmaterial der Rundfunkanstalten, das ja in den allermeisten Fällen auf Tonbändern gespeichert ist, nur einen maximalen Wert von etwa 55 bis 60 dB aufweist. Ist das eigene Empfangsgerät besser als dieser Wert, so „hört" man eben das Rauschen des Tonbandes im Rundfunk-Studio.
Ebenfalls noch unter den Begriff des Störabstandes fallen die Werte des Pilotton- und Hilfsträger-Fremdspannungsabstandes. Obwohl die HiFi-Norm hier nur 20 dB (19 kHz) bzw. 30 dB (38 kHz) fordert, erreichen doch manche Geräte 50 bis teilweise über 60 dB! Hierbei ist jedoch zu beachten, daß zur Beurteilung der Pilottondämpfung nicht alleine der Zahlenwert der Unterdrückung herangezogen werden kann, vielmehr müssen dabei stets auch die durch die Pilotfrequenz verursachten Verzerrungen des NF-Signals mit einbezogen werden. Bei ungenügender Unterdrückung des Pilotsignals und des Hilfsträgers treten nämlich durch nichtlineare Überlagerungs- und Intermodulationsvorgänge erstmals bei einer Frequenz von 6,3 kHz (= $^1/_3$ x 19 kHz) deutliche Verzerrungen des übertragenen NF-Signals ein, die dann für höhere Frequenzen (9,5 kHz = $^1/_2$ x 19 kHz und höhere) immer stärker werden. Diese Verzerrungen, denen Klirrfaktoren bis manchmal 50% (!) entsprechen, verfärben das Klangbild und führen zu unsauberer, spitz und rauh klingender Wiedergabe. Um die Güte der Pilottondämpfung festzustellen, werden wir also zukünftig neben dem reinen Zahlenwert der Pilottonunterdrückung auch noch den Wert des NF-Klirrfaktors bei 9,5 kHz ermitteln und angeben. Letzterer kann in gewissem Umfange dazu dienen, das Maß der durch den Pilotton verursachten Verzerrungen zu beurteilen. Beide Werte sind nicht direkt miteinander verknüpft, so können beispielsweise Geräte trotz ausgezeichneter Werte der Pilottondämpfung dennoch vergleichsweise starke Verzerrungen liefern. Entscheidend hierfür ist die Art, wie man die Pilottondämpfung technisch realisiert sowie der Punkt der Schaltung, an dem die Aussiebung stattfindet. Eine praxisgerechte Aussage über die tatsächliche Güte der Pilottonunterdrückung ergibt sich erst aus der Verbindung beider Meßwerte, wobei Dämpfungswerte über 50 dB sowie 9,5-kHz-Klirrfaktoren unter 3% als sehr gut zu bezeichnen sind.
Ein weiterer, für gute Wiedergabequalität sehr entscheidender Punkt, ist der Übertragungsbereich. Die DIN-Norm fordert hier 40 Hz bis 12,5 kHz (±3 dB), was im allgemeinen von der Mehrzahl der von uns getesteten Geräte auch eingehalten wird. Jedoch auch bei der Messung des Übertragungsbereiches geben die oben schon beschriebenen Pilotverzerrungen oftmals Anlaß zu Schwierigkeiten, weil durch die Überlagerung des Signals mit zusätzlichen Intermodulationsprodukten der Wiedergabepegel bei den betreffenden Frequenzen oberhalb von 9,5 kHz zunächst ansteigt. Diese Überlagerung kann in manchen Fällen so stark sein, daß eine korrekte Messung der oberen Grenze des Übertragungsbereiches bei Stereo-Betrieb nicht möglich ist, so daß wir gezwungen sind, bei Mono zu messen.
Manchmal trifft man auch, insbesondere bei Empfänger-Verstärkern, den Fall an, daß der Frequenzgang durch zusätzliche Tiefpaßfilter schon bei etwa 10 kHz beschnitten wird. Diese Filter dienen einerseits der zusätzlichen Pilottonunterdrückung, andererseits werden durch die Höhenbeschneidung die Werte des Signal-Rauschspannungsabstandes besser. Dabei kommt den betreffenden Herstellern entgegen, daß die HiFi-Norm für Kombinationen von Empfängern und Verstärkern eine größere Toleranz bei der Ermittlung des Übertragungsbereiches zuläßt, nämlich insgesamt ±4,5 dB. Dennoch messen wir im allgemeinen auch für Empfänger-Verstärker den Übertragungsbereich für einen Abfall von –3 dB, da bei den heutigen schaltungstechnischen Möglichkeiten ein anständiger NF-Verstärker einen geradlinigen Frequenzgang bis 20 kHz aufweist und die ihm zugestandenen zusätzlichen 1,5 dB Toleranz nicht in Anspruch nimmt.
Neben den bisher genannten Punkten gehören zur Gruppe der Wiedergabegüte auch noch die Werte des Klirrfaktors und des Übersprechens. Wie alle Werte dieser Gruppe werden auch diese bei einer Eingangsspannung von 1 mV an 240 Ω ermittelt. Die Werte des Klirrgrades liegen im allgemeinen um 0,5% oder noch darunter und bieten kaum jemals Anlaß zur Kritik, interessant ist jedoch jeweils der Vergleich zwischen den Werten, die bei ±40 kHz Hub und bei maximalem Hub von ±75 kHz ermittelt wurden. Naturgemäß sind die bei ±75 kHz Hub ermittelten Werte etwas ungünstiger, jedoch sollte bei einem guten Gerät der Unterschied nicht allzu groß sein.
Als Mindestwert für die Übersprechdämpfung fordert die DIN 45500 nur bescheidene 26 dB bei 1 kHz und 40 kHz Hub, was für eine gehörmäßige Trennung der Kanäle durchaus ausreichend ist. Dennoch wird dieser Wert von vielen unserer Testgeräte deutlich übertroffen, Spitzengeräte bringen es auf 40 dB und mehr. Wenngleich so hohe Werte auch für den Höreindruck nicht unbedingt notwendig sind, so sind sie doch zumindest ein Beleg für sorgfältige Konstruktion und Fertigung des Gerätes. Andererseits sind geringere Werte der Übersprechdämpfung, wie wir sie auch hin und wieder feststellen, nicht immer eine konstruktionsbedingte Schwäche des Gerätes, sondern sie entstehen auch oftmals durch mangelhaften Abgleich des Stereo-Decoders bei der Fertigung des Gerätes oder durch nachträgliches Verstellen.
In der vierten und letzten Gruppe unserer Meßergebnisse sind alle Werte zusammengefaßt, die über die Trennschärfe des Gerätes eine Aussage machen. Unter Trennschärfe versteht man allgemein ein Maß für die Fähigkeit eines Gerätes, einen ganz bestimmten Sender zu empfangen und sein Signal von anderen, unerwünschten Signalen auf derselben oder auf anderen Fequenzen zu unterscheiden. Gerade für diese Gruppe der Meßwerte gilt in besonderem Maße das eingangs Gesagte, daß es nämlich bislang noch keinerlei einheitliche Meßvorschriften gibt, noch nicht einmal eine einheitliche Begriffsdefinition für ein eindeutiges, zahlenmäßig angebbares Maß für die Trennschärfe. Je nach Art der meßtechnischen Ermittlung unterscheidet man grundsätzlich die sogenannte „Einzeichen-" und die „Zweizeichen-Trennschärfe", daneben die statische und die dynamische oder auch wirksame Trennschärfe. Von den beiden erstgenannten ist


Das Kompaktgerät
Wega studio 3220 hifi.
Irgendwann entdeckt jeder Hersteller,
daß bei HiFi-Geräten
perfekte Technik und gutes Design
zusammengehören.
Bei Wega war das schon
vor elf Jahren der Fall.
WEGA
Sinusleistung 2 × 50 Watt, Klirrfaktor 0,1%, FM-Empfindlichkeit 1,2 µV, Informationen durch WEGA, 7012 Fellbach

die Einzeichentrennschärfe meßtechnisch einfacher zu ermitteln, da man für den Meßvorgang nur einen Meßsender benötigt. Dieses Verfahren entspricht aber nicht den im praktischen Betrieb auftretenden Verhältnissen, bei denen im allgemeinen mehrere Sender gleichzeitig auf den Empfänger einwirken. Weitaus besser diesen Verhältnissen gerecht wird der Wert der Zweizeichentrennschärfe, bei dessen Ermittlung man mit zwei voneinander unabhängigen Meßsendern arbeitet. Unter der statischen Trennschärfe versteht man im allgemeinen die Trennschärfe im linearen Bereich, die meßtechnisch nach der Einzeichenmethode ermittelt wird. Im Gegensatz dazu stellt die „Wirksame Trennschärfe" (effective selectivity) ein Maß für die Trennschärfeeigenschaften im nichtlinearen Bereich dar, wobei nach dem Zweizeichenverfahren zu messen ist. Dabei ist der Pegel des Störsenders so hoch, daß er nichtlineare Effekte, insbesondere in den Eingangsstufen, hervorruft. Die Wirksame Trennschärfe kann durch die „Sperrung" (blocking), die „Kreuzmodulation" (crossmodulation) oder die „gegenseitige Modulation" (intermodulation) angegeben werden.

Die bislang in unseren Testberichten angegebenen Werte der ±300-kHz-Trennschärfe wurden stets nach dem zuletzt beschriebenen Zweizeichenverfahren ermittelt, wobei der angegebene dB-Wert diejenige HF-Pegeldifferenz der beiden Sender bezeichnet, die benötigt wird, um mit einem um ±300 kHz benachbarten Störsender die Modulation des eingestellten Nutzsenders um –3 dB abzuschwächen. Dieser Wert ist im allgemeinen strenger als ein Trennschärfewert, der im linearen Bereich nach dem Einzeichenverfahren ermittelt wurde. Aus begreiflichen Gründen geben deshalb die Hersteller häufig in ihren Daten die Werte der linearen Trennschärfe an, ohne dies zu erwähnen oder dabei auf die zugrunde liegenden Meßbedingungen einzugehen.

Um in dem gesamten Komplex der hochfrequenten Selektion ein vollständigeres und genaueres Bild von dem getesteten Gerät zu erhalten, haben wir unsere Trennschärfe-Messungen wesentlich erweitert, indem wir zwei verschiedenartige Kurven der Wirksamen Trennschärfe aufnehmen: zum einen die gesamte, über alles gemessene Durchlaßkurve der Zweizeichentrennschärfe, zum anderen die Kurve der Kreuzmodulation.

Bei der Durchlaßkurve der Zweizeichentrennschärfe ist zu beachten, daß diese Kurve *nicht* identisch ist mit der üblichen ZF-Durchlaßkurve, die man nach dem Einzeichenverfahren (beispielsweise durch Wobbelung) erhält. Ebenso ist die von uns ermittelte und angegebene HF-ZF-Bandbreite nicht unbedingt identisch mit der reinen ZF-Bandbreite (= Durchlaßbereich, pass-band), da eventuelle Vorkreise und andere Eigenschaften noch mit in die Messung einbezogen sind. Die von uns ermittelte Durchlaßkurve der Überalles-Zweizeichentrennschärfe erlaubt jedoch einen ausgezeichneten Überblick über die tatsächlichen Selektionseigenschaften des getesteten Gerätes. Aus dieser Kurve lassen sich die Werte der HF-ZF-Bandbreite sowie der der ±300 kHz-Selektion („Sperrung") direkt ablesen. Dabei ist der letztgenannte Wert identisch mit dem in allen bisherigen Testberichten genannten Wert der ±300 kHz-Trennschärfe.

Unter „Kreuzmodulation" versteht man ein Maß für die Unterdrückung der Störwirkung eines Störsenders in Abhängigkeit von seinem Frequenzabstand. Auch dieser Wert wird mit zwei unabhängigen Meßsendern bestimmt. Dabei ermittelt man, um wieviel ein benachbarter modulierter Störsender stärker sein muß, damit sein Modulationssignal mit einem bestimmten Verhältnis auf den eingestellten Nutzsender überspricht. Angegeben werden hierbei diejenigen HF-Pegeldifferenzen, um die der Störsender größer sein muß als der Nutzsender, damit er am Ausgang des Empfängers einen Störeffekt hervorruft, der um 20 dB unter dem Pegel des gewünschten Signals des Nutzsenders liegt. Die Werte der Kreuzmodulationsdämpfung für einen Frequenzabstand von ±300 kHz lassen sich aus der zweiten Kurve der Wirksamen Trennschärfe bestimmen. Ein hoher Wert der Kreuzmodulationsdämpfung ist besonders wichtig, wenn man es am Empfangsort mit einer hohen Senderdichte zu tun hat, oder generell, wenn sehr hohe HF-Spannungen am Antenneneingang anliegen. Dies ist z. B. in der näheren Umgebung eines starken Senders der Fall, oder auch wenn man einen Antennenverstärker benutzt bzw. an eine Gemeinschafts-Antennenanlage angeschlossen ist. Im letzteren Falle allerdings kann man Pech haben: die beste Kreuzmodulationsdämpfung des Empfängers ist nämlich absolut nutzlos, wenn die vorgeschalteten Antennenverstärker nicht ebensogute Werte aufweisen. Letzteres ist leider nicht sehr oft der Fall! Deshalb soll auch an dieser Stelle nochmals betont werden, daß auch der beste Empfänger keinesfalls eine sorgfältig verlegte und den jeweiligen Empfangsbedingungen angepaßte Antenne erübrigt. Im Gegenteil, er kann erst durch eine qualitativ passende Antennenanlage seine volle Leistung erbringen.

Bei der Beurteilung der ermittelten Werte der ±300-kHz-Selektion sowie der Kreuzmodulationsdämpfung muß man berücksichtigen, daß diese Werte grundsätzlich vom Absolutwert der HF-Spannung, bei der sie ermittelt wurden, abhängig sind. Bei sehr hohen Eingangsspannungen werden sie im allgemeinen schlechter, da wegen der großen Aussteuerung der Vorstufen deren Nichtlinearitäten stärker in Erscheinung treten. Unsere Werte werden grundsätzlich alle bei einer Nutzsenderspannung von 100 µV ermittelt, so daß sie unmittelbar miteinander verglichen werden können, der Frequenzhub beträgt bei allen Messungen wie immer ±40 kHz. Ein gutes HiFi-Gerät der Spitzenklasse sollte, um auch in Empfangsgebieten mit sehr großer Senderdichte ausreichende Trennschärfe zu gewährleisten, mindestens eine ±300-kHz-Selektion von 50 dB aufweisen, die Kreuzmodulationsdämpfung für einen Störabstand von 20 dB sollte nicht unter etwa 40 dB liegen, damit auch bei ungünstigen Empfangsverhältnissen kein Übersprechen fremder Stationen auftritt.

Alle in unseren Testberichten angegebenen Werte sind grundsätzlich auf einen Frequenzabstand von ±300 kHz bezogen, was dem europäischen Kanalabstand entspricht. Dennoch findet man hie und da Empfangslagen, wo zwei an sich gut zu empfangende Stationen nur 200 kHz oder gar 100 kHz nebeneinander liegen. Welche Trennschärfeverhältnisse das Gerät hier bietet, kann jeweils aus den ebenfalls im Testbericht abgebildeten *Kurven* der Wirksamen Trennschärfe abgeschätzt werden. Bei einem Vergleich mit den (oftmals sagenhaft hohen) Herstellerangaben amerikanischer oder japanischer Geräte ist zu beachten, daß deren Werte häufig auf einen Abstand von ±400 kHz bezogen sind, da man dort ein anderes Kanalraster vereinbart hat.

Neben der Sperrung und der Kreuzmodulation ist je nach Empfangslage oftmals noch die Gleichwellenselektion von Bedeutung. Sie macht eine Aussage über das Trennungsvermögen des Empfängers nicht bezüglich eines dicht benachbarten Senders, sondern bezüglich eines Senders auf der *gleichen* Frequenz. Damit in dem genannten Falle zweier Sender auf gleicher Frequenz wenigstens einer gut empfangen werden kann, muß der schwächere von beiden möglichst gut unterdrückt werden. Der Zahlenwert der Gleichwellenselektion gibt an, um wieviel ein Sender auf gleicher Frequenz stärker sein muß, um den anderen in einem bestimmten Verhältnis zu unterdrücken. Die Gleichwellenselektion arbeitet desto besser, je kleiner dieser Wert ist, Ergebnisse unter 2 dB sind schon als sehr gut zu bezeichnen.

Zusammenfassung

Mit den vorliegenden Ausführungen haben wir den Versuch unternommen, die häufigsten der immer wieder auftretenden Fragen aus dem Leserkreis zu beantworten, die sich mit unseren Messungen, deren Durchführung und Bewertung befaßten. Es wurde die praktische Bedeutung der einzelnen Meßwerte kurz dargestellt, sowie ein Beurteilungsmaßstab angedeutet, nach dem auch der Nichtfachmann, ohne im einzelnen um die tieferen technischen Zusammenhänge zu wissen, beurteilen kann, inwieweit das jeweilige Gerät seinen Erfordernissen entspricht. Darüber hinaus wird durch die Angabe der Meßbedingungen eine Vergleichsmöglichkeit unserer Meßwerte mit anderen Angaben ermöglicht.

mth

Weitere Literatur zum gleichen Thema:

Otto Diciol Kriterien für die Beurteilung von UKW-Stereo-Empfangsteilen. HiFi-Stereophonie, Heft 8/1971, Seite 664

Karl Breh Empfangsteile (Einführungsaufsatz). Hi-Fi-Stereophonie, Testjahrbuch '73, Seite 93

Das sind Lautsprecher, die nicht lügen.

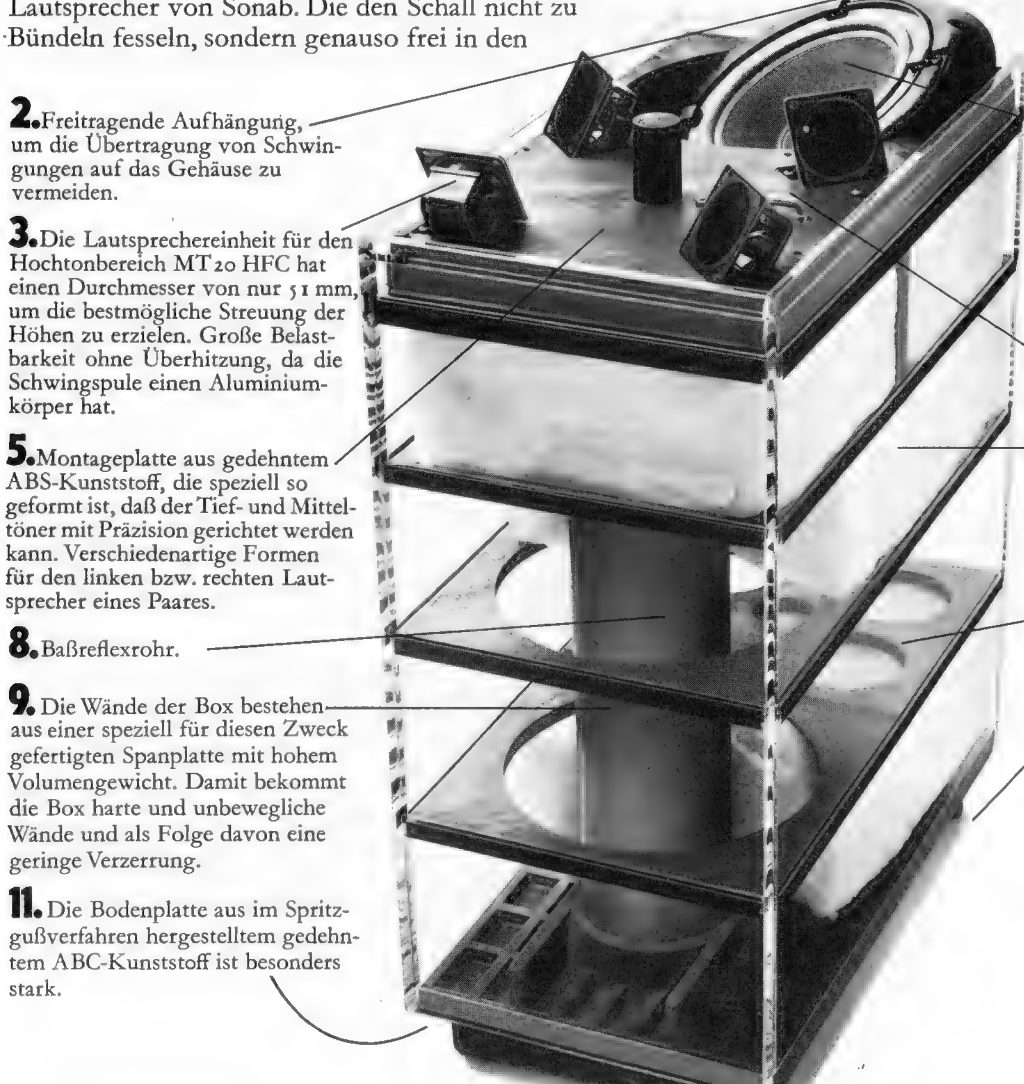
Von innen.

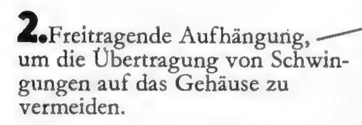
Lautsprecher, die wie Lautsprecher klingen, sind Lautsprecher, die die Wahrheit verfälschen. Weil sie den freien lebendigen Schall mit Gewalt zusammenbündeln und abstrahlen wie Scheinwerfer ihr grelles Licht, das einen Raum nur scharf durchschneidet. Aber niemals ganz erleuchten kann.

Denn der wahre Schall braucht den Raum als Reflektor. Jedes echte Konzerterlebnis beweist, daß der „einmalige" lebendige Klang nur durch eine ausgewogene Mischung aus direkten und indirekten (reflektierten!) Tönen entsteht.

Nur wer das erkennt, kann Lautsprecher bauen, die es mit der Wahrheit aufnehmen können. So wie die Lautsprecher von Sonab. Die den Schall nicht zu Bündeln fesseln, sondern genauso frei in den Raum abstrahlen wie es z. B. jedes Orchester tut. Dadurch entsteht ein viel breiterer Stereo-Raum. So viel plastischer im Sound, daß es kaum noch Vergleiche gibt. Außer der reinen Wahrheit des Schalls!

Sonab. Das ist eine Revolution, die ihren sicheren Sieg mit zwei völlig neuen Boxen besiegelt: *OA 12!* Und *OA 14!* Sie gehören zu den ersten Lautsprecherboxen der Welt, die das „Links und das Rechts" getrennt eingebaut haben! **Was hat man schon von Lautsprechern, die lügen?**





2. Freitragende Aufhängung, um die Übertragung von Schwingungen auf das Gehäuse zu vermeiden.

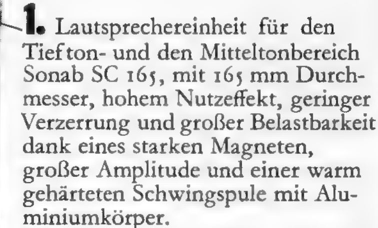
3. Die Lautsprechereinheit für den Hochtonbereich MT 20 HFC hat einen Durchmesser von nur 51 mm, um die bestmögliche Streuung der Höhen zu erzielen. Große Belastbarkeit ohne Überhitzung, da die Schwingspule einen Aluminiumkörper hat.

5. Montageplatte aus gedehntem ABS-Kunststoff, die speziell so geformt ist, daß der Tief- und Mitteltöner mit Präzision gerichtet werden kann. Verschiedenartige Formen für den linken bzw. rechten Lautsprecher eines Paares.

8. Baßreflexrohr.

9. Die Wände der Box bestehen aus einer speziell für diesen Zweck gefertigten Spanplatte mit hohem Volumengewicht. Damit bekommt die Box harte und unbewegliche Wände und als Folge davon eine geringe Verzerrung.

11. Die Bodenplatte aus im Spritzgußverfahren hergestelltem gedehntem ABC-Kunststoff ist besonders stark.



1. Lautsprechereinheit für den Tiefton- und den Mitteltonbereich Sonab SC 165, mit 165 mm Durchmesser, hohem Nutzeffekt, geringer Verzerrung und großer Belastbarkeit dank eines starken Magneten, großer Amplitude und einer warm gehärteten Schwingspule mit Aluminiumkörper.

4. Tonkurvenumschalter. Wird für die Feineinstellung der Tonkurve benutzt und im Werk justiert.

6. Dämpfungsmaterial. Optimal dem Chassis und den Lautsprechereinheiten angepaßt, um die ebenste Tonkurve und die beste Übertragung transienter Tonfolgen zu ermöglichen.

7. Stützplatte aus im Spritzgußverfahren hergestelltem, gedehntem ABS-Kunststoff, die das Gehäuse sehr stabil macht.

10. Federnde Gummifüße, die die Übertragung von Schwingungen auf den Fußboden verhindern.

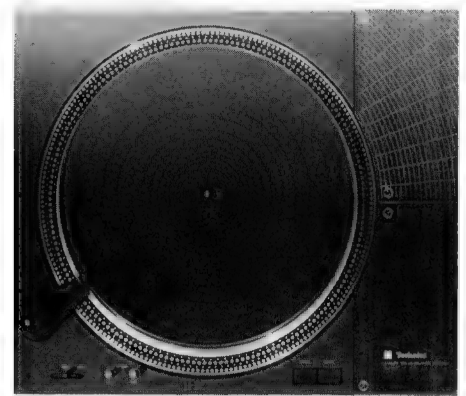
Sonab
OA 12. Und OA 14.

Sonab GmbH · 4005 Meerbusch 1 · Gustav-van-Beek-Allee 38 · Telefon: 02159-7091

„Sonab führt der ausgewählte Fachhandel mit dem V.I.P.-Schild"



Technics SL 110 und SL 1200



Der SL 110 von oben



1 Der SL-1200 von oben

In Heft 6/72 veröffentlichten wir einen Testbericht über den Plattenspieler National SL-1000 mit Direktantrieb. Inzwischen sind auch auf dem deutschen Markt zwei Plattenspieler von Matsushita erhältlich, die, obwohl mit Direktantrieben ausgestattet, wesentlich preisgünstiger angeboten werden. Ihre Typenbezeichnung lautet Technics SL-110 und SL-1200. der SL-110 wird ohne Tonarm mit Montagebrett geliefert. Mit Tonarm – der ähnlich aussieht wie derjenige des SL-1200 – trägt das Gerät die Typenbezeichnung SL-1100. Wir befassen uns im nachfolgenden Testbericht mit dem SL-110, den wir unter Verwendung eines Rabco-Tonarm SL-8 geprüft haben und mit dem Plattenspieler SL-1200. Früher wurden die HiFi-Erzeugnisse von Matsushita unter der Markenbezeichnung National in Europa vertrieben. Seit einiger Zeit ist diese durch „Technics" ersetzt.

Beschreibung

Es ist nicht zu übersehen, daß beide Plattenspieler dem gleichen Konstruktionsbüro entstammen. So findet man vorne links bei beiden Typen Drehregler für die Drehzahlfeinregulierung in beiden Geschwindigkeitsbereichen. Beide Plattenteller sind mit Stoboskopmarkierungen versehen, derjenige des SL-120 auf einem versenkten Außenkranz, der das Massenträgheitsmoment des rotierenden Tellers erhöht (Gewicht mit Gummiauflage 2240 g), derjenige des SL-1200 auf einer bis zur Platinenebene reichenden Abschrägung. Die Stroboskopmarken sind vierfach vorhanden, nämlich für die beiden Geschwindigkeiten $33^1/_3$ und 45 U/min und die Netzfrequenzen 50 und 60 Hz. Die Beleuchtung erfolgt durch seitlich angebrachte Glimmlampen, die des SL-110 ist als Steckeinheit ausgeführt und wird einfach in die dafür in die Platine eingelassene Steckdose gesteckt. Neben den Drehreglern für die Drehzahlfeinregulierung befindet sich bei beiden Modellen ein Kipphebel für die Geschwindigkeitswahl. In dessen Mittenstellung ist das Netz abgeschaltet. Beim SL-110 sind zusätzlich eine Start- und eine Stopptaste vorhanden, während beim SL-1200 mit dem Netzschalter auch Start und Stopp des Tellerantriebs verbunden sind. Der SL-110 ist mit einem rund 150 mm breiten Montagebrett aus Holz ausgestattet, das auch die Verwendung langer Tonarme gestattet. Die korrekte Montage des Tonarms erleichtert ein Raster aus zur Tellerachse konzentrischen und dazu senkrechten durch die Tellerachse gehenden Linien. Die Plattenteller – und beim SL-1200 auch der Tonarm – sind nicht federnd bedämpft mit dem Chassis verbunden, sondern starr. Gegen Rückkopplung und Erschütterungen sind die Plattenspieler durch bedämpfte, in der Höhe verstellbare Füße geschützt.

Der SL-1200 ist mit 207 mm langen Tonarm konventioneller Bauart ausgestattet. Er ist S-förmig gebogen, die Auflagekraft wird an einer leichtgängigen, graduierten Rändelschraube eingestellt, die das Gegengewicht präzise verschiebt. Die Eichung der Skala stimmt auf 0,1 p genau. Die Skating-Kompensation wird an einer kleinen graduierten Rändelschraube neben dem Tonarmsockel justiert. Der Tonarmlift arbeitet abwärts sehr sanft. Ruhebänkchen, Tonarmraste und Arbeitshöhe des Tonarms sind verstellbar. Der Tonarmkopf wird mittels Überwurfmutter am Tonarm befestigt. Der Überhang läßt sich im Bereich von 6 mm justieren. Beide Plattenspieler sind mit Plexiglashauben ausgestattet. Die des SL-1200 ist mittels Scharnieren fest mit dem Gerät verbunden, während die Haube des SL-110 nicht hochklappbar ist, sondern einfach entfernt wird.

Die unverbindlichen Richtpreise der Plattenspieler sind:

SL-110 ohne Tonarm mit Haube 995,– DM;
SL-1200 mit Tonarm und Haube, ohne Tonabnehmer 945,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen

a) Laufwerke

Rumpel-Fremdspannungsabstand
gemessen mit DIN-Platte 45 544 bei $33^1/_3$ U/min, bezogen auf 1 kHz und 10 cm/s Spitzenschnelle, nasse Abtastung

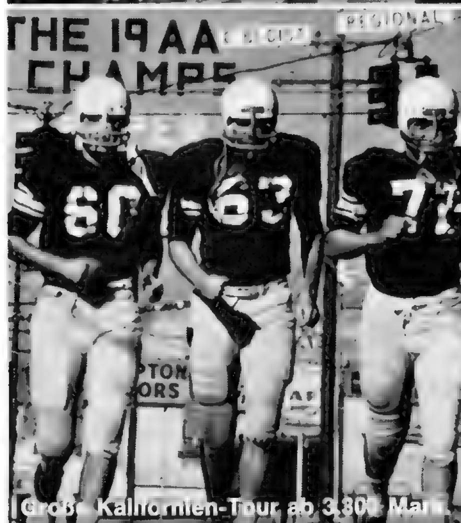
Die Legende vom teuren Amerika.



Wilder Westen ab 3.360 Mark.



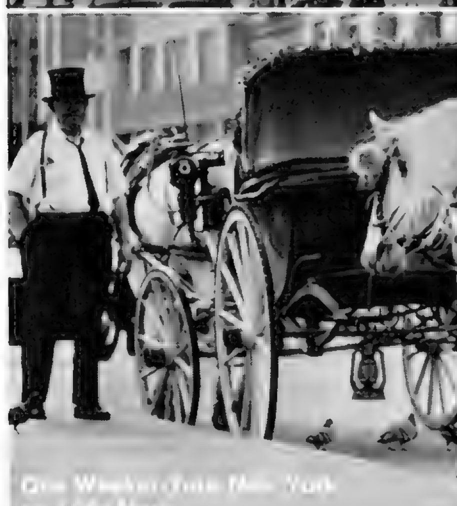
Texas – Mexico – New Orleans ab 2.800 Mark.



Große Kalifornien-Tour ab 3.800 Mark.



Städtekurzreise New York, San Francisco, Los Angeles ab 1.[illegible]84 Mark.



One-Weeker-Tour New York ab [illegible] Mark.



Rund um Florida/Disneyworld ab 2.200 Mark.

Es war einmal eine Zeit, in der es für Europäer – also auch für die Deutschen – ein finanzielles Abenteuer schien, die USA zu besuchen. Damals war der Dollar noch weit mehr wert als 4 Mark.

Die Zeiten haben sich geändert. Und mit ihnen der Wechselkurs von Mark und Dollar.

Ihre Mark ist heute im Vergleich zum Dollar viel mehr wert als früher. Oder anders betrachtet, ist ein Besuch Amerikas heute viel preiswerter als noch vor wenigen Jahren.

Was bedeutet dies für Pan Am? Gemeinsam mit erfahrenen deutschen Reiseveranstaltern haben wir über Dutzende von Möglichkeiten nachgedacht, wie Sie die USA kennenlernen können.

Von der Ostküste zur Westküste. Von den Niagara-Fällen bis Florida. Bei einer „One-Weeker"-Tour in New York oder während einer 4wöchigen Rundreise quer durch Kalifornien.

Sie können allein reisen oder mit einer Gruppe. Sie können Ihr Hotel selbst buchen oder auch alles uns überlassen. Auch die Trinkgelder.

Ganz gleich, wo Ihr Traumziel in den USA liegt, wenn Sie mit Pan Am hinfliegen, zahlen Sie keine Mark mehr, auch wenn wir die erfahrenste Fluggesellschaft der Welt sind.

An Pan American World Airways
Abt. Ferien-Pauschalreisen, 11 G
6 Frankfurt/Main, Am Hauptbahnhof 12

Amerika ist zu groß, um gleich alles sehen zu können.
Am meisten interessiert mich:

____

____

____

Name ______________________

Vorname ______________________

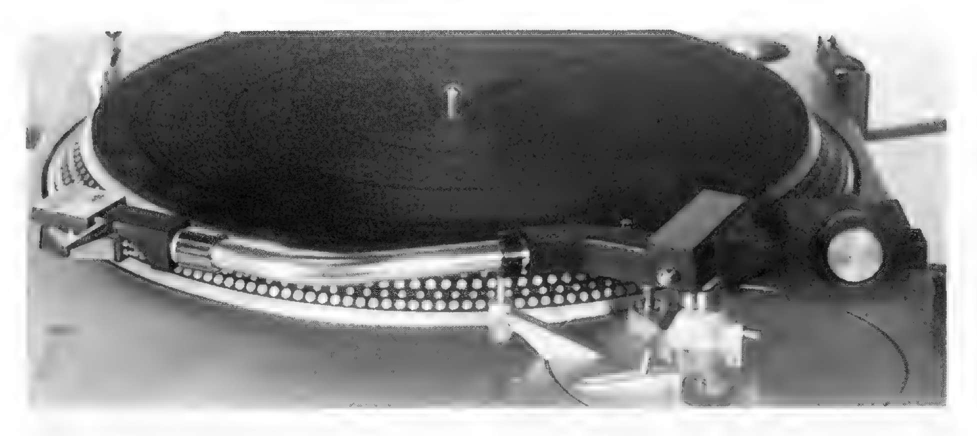
Wohnort: ______________________

Straße: ....

Mein Reisebüro ______________________

Bitte, schicken Sie mir alles, was mich dazu informieren könnte.





2 Der Tonarm EPA-120 des SL-1200

SL-110	außen 45,5 dB	innen 49,5 dB
SL-1200	außen 44,5 dB	innen 47,5 dB

Rumpel-Geräuschspannungsabstand
gemessen wie oben, aber bewertet

SL-110	außen 59 dB	innen 68 dB
SL-1200	außen 59 dB	innen 68 dB

Gleichlaufschwankungen
gemessen mit DIN-Platte 45 545 und EMT 420 A und nach DIN bewertet bei 33¹/₃ U/min

SL-110	±0,08%
SL-1200	±0,08%

Drehzahl-Hochlaufzeit
Zeitdauer vom Einschalten bis Erreichen der Nenndrehzahl ohne aufgesetzten Tonarm

SL-110	bei 33¹/₃: 1,9 s; 45 U/min: 2,3 s
SL-1200	bei 33¹/₃: 1,5 s; 45 U/min: 1,9 s

Drehzahl-Feinregulierung
Regelbereich

SL-110	bei 33¹/₃	+6,7/−4,3%
	bei 45 U/min	+6,3/−4 %
SL-1200	bei 33¹/₃	+4,2/−6,7%
	bei 45 U/min	+5 /−6,7%

Bemerkung: Alle Messungen am SL-110 wurden mit einem Rabco-Tonarm SL-8 und einem Shure V 15 III durchgeführt.

b) Der Tonarm EPA-120 in Verbindung mit Shure V 15 III

Tonarmgeometrie

Effektive Tonarmlänge	220 mm
Achsenabstand	206 mm
Überhang	14 mm
Kröpfungswinkel	22°30′

Maximaler tangentialer Spurfehlwinkel

Schallplattenradius in mm	tangentialer Spurfehlwinkel
140	+2°
114	0
880	−2
50,5	0

3 Frequenzgang und Übersprechen, gemessen in beiden Kanälen. Linker Kanal und Übersprechen von rechts nach links ausgezogene Kurven, rechter Kanal und Übersprechen von links nach rechts gestrichelt eingetragen, wo Unterschiede zwischen den Kanälen vorhanden sind. Gemessen mit Tonabnehmer Shure V 15 III

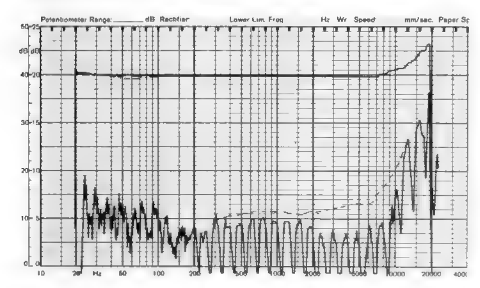


Tabelle 1 Abtastverhalten mit Shure V 15 III

Auflagekraft in p	dhfi-Schallplatte Nr. 2 sauber abgetastete 300-Hz-Amplituden in μ horizontal	vertikal	Shure-Testplatte TTR-103 10,8 kHz, 29,3 cm/s Spitzenschnelle, Abtastverzerrungen in %
0,8	50	50	0,94
1	70	50	0,42
1,3	80	50	–
1,5	90	50	0,36

Abtastverhalten
geprüft mit dhfi-Schallplatte Nr. 2 bei 300 Hz mit Amplituden von 20 bis 100 μ horizontal und 20 bis 50 μ vertikal in 10-μ-Schritten wachsend. Bei 10,8 kHz wurden Abtastverzerrungen bei Spitzenschnelle von 29,3 cm/s gemessen. Die Ergebnisse sind in Tabelle 1 zusammengestellt.

Bemerkung: Das Abtastverhalten wurde jeweils bei optimaler Skating-Kompensation geprüft. Die Skaleneichung ist nicht genau.

Frequenzintermodulation
gemessen mit DIN-Platte 45 542 für 300/3000 Hz im Amplitudenverhältnis 4:1 gemittelt über beide Kanäle für vollen Pegel (0 dB):

Auflagekraft in p	FIM in %
0,8	1,6
1	1,45
1,5	1,15

Baßresonanz
in Verbindung mit Shure V 15 III in beiden Kanälen nicht feststellbar

Frequenzgang und Übersprechdämpfung
den Frequenzgang und den Verlauf des Übersprechens in Abhängigkeit von der Frequenz zeigt Bild 3, gemessen mit Shure V 15 III in beiden Kanälen

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Ergebnisse unserer Messungen bedürfen kaum eines Kommentars. Beide Plattenspieler zeichnen sich durch sehr gute Laufwerkeigenschaften aus, die aufgrund des Direktantriebs sicher auch nach längerer Betriebsdauer, sachgemäße Behandlung vorausgesetzt, unverändert sein dürften. Der SL-110 bietet sich als Laufwerk für anspruchsvolle HiFi-Freunde an, die eine Vorliebe für einen bestimmten Tonarm haben. Es können konventionelle Tonarme, aber auch Tangentialtonarme montiert werden. Der Tonarm des SL-1200 bietet in Verbindung mit dem Shure V 15 III nur geringfügig schlechtere Abtasteigenschaften als der in dieser Hinsicht optimale Rabco SL-8. Er ist sogar eher besser als der des viel teueren SL-1000 (Heft 6/72).

Auch im Rumpelverhalten sind die beiden Laufwerke so gut wie das des SL-1000 wenn man unseren diesbezüglichen Nachtrag in Heft 5/73 berücksichtigt. Damit gehört der SL-1200 zu den im Preis-Qualitätsverhältnis interessantesten direktgetriebenen Plattenspielern ausländischer Herkunft und der SL-110 ist eine willkommene Alternative für HiFi-Freunde mit individuellen Tonarmwünschen. Eine Anmerkung noch zum Schluß: Hebt man den Tonarm des SL-1200 via Lift bei korrekt eingestellter Skating-Kompensation ab, so rückt er trotz des Gummipolsters am Stift der auf das Liftbänkchen aufsetzt, um einige mm nach Außen.

Zusammenfassung

Die direktgetriebenen Laufwerke Technics SL-110 und SL-1200 zeichnen sich durch die bei direktgetriebenen Laufwerken üblichen guten Rumpel-Eigenschaften aus. Die Gleichlaufeigenschaften liegen merklich unter denen des wesentlich teureren SL-1000, sind aber mit ±0,08% weit besser als die von der DIN geforderten ±0,2%. Der SL-110 ist besonders interessant für HiFi-Freunde, die ein gutes Laufwerk mit einem Tonarm eigener Wahl auszustatten wünschen.

Br.

TWO-FOUR
STEREO · RECEIVER · QUADRO

Wenn Sie HiFi ernst nehmen, kommen Sie an diesem Stereo-Quadro-Receiver nicht vorbei: Kenwood KR-8340

Zwei Spitzengeräte in einem: 1 HiFi-Stereo-Receiver und 1 HiFi-Quadro-Receiver. Eine außergewöhnliche und eine ungewöhnlich leistungsstarke Konzeption der Kenwood-Technik.

Was Ihnen die Gegenwart an Stereo- und Quadro-Programmträgern bereits bietet und die Zukunft bieten wird: mit dem neuen Kenwood-Receiver KR-8340 können Sie es genießen. Klar. Unverfälscht. Als HiFi-Hörerlebnis. Und in allen quadrophonen Übertragungstechniken: RM, SQ, Discrete, CD-4. Denn dieses Gerät besitzt bereits alle Schaltungen, und die Decoder sind verfügbar.

Sie wählen mit dem Drehschalter, was Sie wünschen: Quadro oder Mono oder Stereo

Der KR-8340 zeigt Ihnen sofort, was Kenwood-Forschung in ihn hineingepackt hat: perfekte HiFi-Technik, die Ihnen ein perfektes Hörerlebnis schenkt – unverfälscht in Klang und Raumatmosphäre. Sie können mit diesem Kenwood-Receiver in HiFi-Musik „wühlen", sie voll auskosten, sie ganz erleben. Er wird Sie mit seiner bestechend exakten Trennung der Stereo-Kanäle verwöhnen. Und wenn Sie einen nur schwach einfallenden Sender einstellen, der KR-8340 greift den eingestellten Sender und stellt ihn elektronisch sauber hin.

Hohe Quadro-Leistung. Hohe Stereo-Leistung.

Bei üblichen Quadro-Receivern werden beim Umschalten auf Stereo zwei Verstärker ausgeschaltet. Kenwood-Forschung schuf Abhilfe. Der KR-8340 und andere Receiver aus der neuen Kenwood-Receiver-Reihe setzen auch für den Stereo-Betrieb alle vier Verstärker ein. Der KR-8340 bietet Ihnen bereits beim Quadro-Betrieb die hohe Sinusleistung von 4 x 25 Watt (an 8 Ohm) im gesamten Hörbereich von 20 bis 20 000 Hz. Beim Stereo-Betrieb bündelt er die vier Verstärker und bietet Ihnen 2 x 60 Watt Sinusleistung. Den sonst so kritischen Baßbereich bewältigt der KR-8340 ebenso hervorragend wie die höchsten Frequenzbereiche.

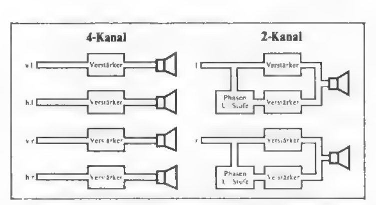
Wir wünschen Ihnen mit den Kenwood-Receivern der neuen Generation Musik- und Klangerlebnisse, die Sie zutiefst befriedigen: als anspruchsvollen HiFi-Freund, als kritischen Kenner. Den KR-8340 erhalten Sie zu einem Preis um 2.600 Mark. Andere Stereo-Quadro-Receiver von Kenwood kosten zwischen etwa 1.500 und 3.100 Mark.

Ein Besuch bei Ihrem Kenwood-Fachhändler wird Sie überzeugen. Er erwartet Sie.

Trio-Kenwood Electronics GmbH, 6056 Heusenstamm, Am Goldberg 5.

Wichtigste Daten des Kenwood-Receivers KR-8340

Eingangsempfindlichkeit UKW	1,9 µV
Stor-/Nutzsignalabstand UKW	63 dB
Kanaltrennung Stereo 1 kHz	40 dB
10 kHz	20 dB
Klirrfaktor bei Nennleistung	0,8%
bei – 3 dB	0,3%
Sinusleistung an 8 Ohm zwischen 20 und 20 000 Hz	4 x 25 Watt
	2 x 60 Watt
Frequenzgang (±1 dB)	20 – 20 000 Hz
Lautsprecher-Impedanz	4 – 16 Ohm
Rausch- und Rumpelfilter	
Gehorrichtige Lautstärkenregelung	
UKW-Stummabstimmung	
Hinterbandkontrolle	
Getrennte Baß- und Hohenregler fur vorn/hinten	
2 Balance-Regler fur links/rechts und vorn/hinten	
1 Drehschalter fur Mono/Stereo/Quadro (RM, SQ, Discrete, CD-4)	
Leistungsaufnahme bei Vollaussteuerung	550 Watt
ohne Eingangssignal	38 Watt



Kenwood Verstarkerschaltung BTL. Beim Wechseln von Quadro auf Stereo werden bei ublichen 4-Kanal-Receivern zwei Verstarker abgeschaltet. Der Kenwood KR 8340 dagegen bundelt alle 4 Verstarker fur den Stereo-Betrieb und steigert die Ausgangsleistung um mehr als das Doppelte.



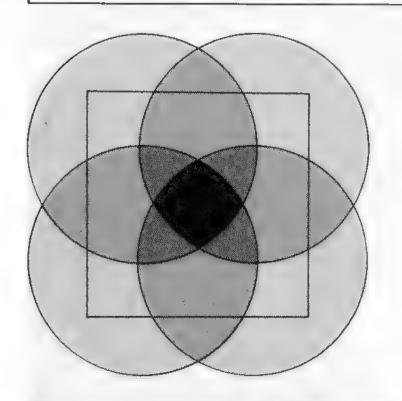


Mit dem neuen Kenwood-Receiver KR 8340 besitzen Sie das Kernstuck einer zukunftssicheren Stereo– Quadro-Anlage, zum Beispiel mit den 4 Kenwood-Lautsprechern KL-77 und dem Kenwood Plattenspieler KP-5022. Der Receiver bietet Ihnen unter anderem: 8 Lautsprecherausgange fur 2 Quadrophonie-Anordnungen; 1 Ausgang fur 1 Quadro-Kopfhorer oder 2 Stereo Kopfhorer; Ein- und Ausgange fur 2 Vierkanal-Tonbandgerate; Eingange fur 2 Plattenspieler, 1 Mikro.

Kenwood. Qualität verschafft sich Gehör.



Testreihe Empfänger-Verstärker





Kenwood KR-7340

Auf der Internationalen Funkausstellung 1973 zeigte Kenwood die ersten Prototypen aus der „Zwei-Vier-Serie". Es waren der leistungsstärkste KR-8340 (4 x 27 W oder 2 x 65 W) sowie der schwächste KR-5340 zu sehen. Dazwischen sollte es noch die Typen KR-7340 (4 x 22 W oder 2 x 60 W) und KR-6340 (4 x 20 W oder 2 x 50 W) geben. Im jetzigen Sammelprospekt ist der KR-5340 nicht zu finden. Trotzdem ist er zu haben, ebenso wie eine noch leistungsstärkere Type KR-9340. Diese beiden Typen werden nur nicht besonders stark propagiert, der kleine weil er nicht über den CD-4-Decoder verfügt und der ganz große, weil bei diesem keine BTL-Schaltung vorhanden ist, die es gestattet, bei Stereobetrieb über mehr als die doppelte Sinusleistung zu verfügen. Den drei in der „Zwei-Vier-Serie" zusammengefaßten Modellen ist diese Schaltung ebenso gemeinsam wie das Vorhandensein von CD-4, SQ- und RM-Decodern, nebst einer Matrix zur Quadrofonisierung normaler Stereoprogramme. Die Geräte sind demnach im Hinblick auf Quadrofonie absolut zukunftssicher, was sie besonders interessant macht.

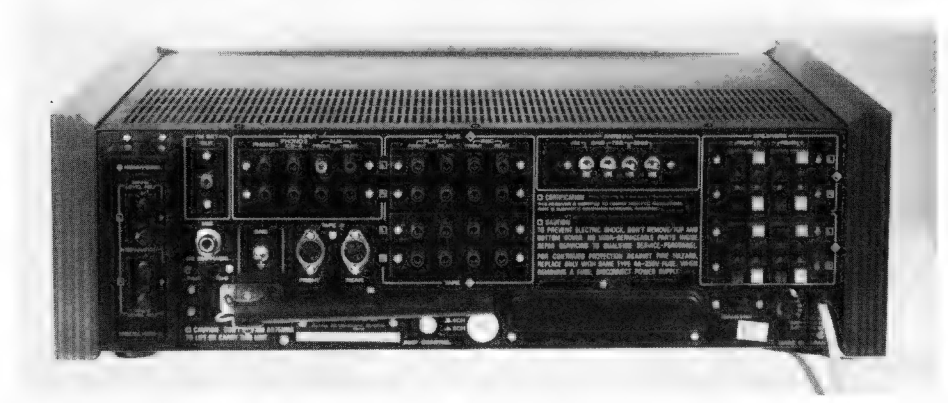
Kurzbeschreibung

Das Äußere des KR-7340 ist ansprechend und übersichtlich. Die Skalen für AM und FM, das signalstärkeabhängige Abstimminstrument sowie die vier VU-Meter, je eines für jeden Kanal, befinden sich im verglasten Skalenausschnitt, der im Ruhezustand fast schwarz erscheint. Beim Einschalten leuchten Skalen und Instrumente dezent auf. Schaltet man auf AM oder FM, kommt die Beleuchtung des Skalenzeigers hinzu. Leuchtschriften oben im Skalenausschnitt zeigen an, ob der Verstärker im Zweikanalbetrieb, über RM, SQ oder CD-4 im Vierkanalbetrieb arbeitet. Auch der CD-4 Pilotton (Radar) und der Stereo-Pilotton (FM-Stereoempfang werden so angezeigt. Auf der abgesetzten unteren Leiste der Frontplatte erkennt man zwei Klinkenbuchsen für den Anschluß eines Stereo- oder Quadrokopfhörers sowie zehn Drucktasten. Ihre Funktionen sind von links nach rechts: Netzschalter, Lautsprechergruppen A und B ein und aus, Dämpfung der VU-Meter um 20 dB, Hinterbandkontrollen Tonbandausgang A und Tonbandausgang B, Muting, Loudness, Rumpelfilter, Höhenfilter. Im rechten Drittel der Frontplatte sind unten vier kleinere, oben drei größere Drehknöpfe angeordnet. Beginnen wir mit den unteren. Der linke ist Betriebsartenwähler mit den Positionen mono, 2 CH, RM, SQ, Discrete, wobei die drei letztgenannten Positionen Vierkanalbetrieb bedeuten. Die drei anderen Knöpfe dieser Reihe sind Klangsteller für Bässe, Höhen und Balance. Sie sind alle zweigeteilt und mit Rutschkupplungen versehen für die getrennte Beeinflussung der Front- und Rückkanäle. Von den drei großen Drehknöpfen ist der linke ausreichend leichtgängiger Abstimmknopf, der mittlere Eingangswähler mit den Positionen AM, FM, Phono 1, Phono 2, CD-4, Aux und der rechte ein zweigeteilter Lautstärkesteller mit Rutschkupplung der auch die Front-Rück-Balance zu beeinflussen gestattet.

Bild 1 zeigt die Rückfront des Gerätes. Ganz links erkennt man den CD-4-Demodulator KCD-2 mit vier Reglern zur Einstellung der beiden 30-kHz-Pegel und der Kanaltrennung. Die Deemphasis ist an einem Kippschalter einstellbar (50 oder 75 µs). Über diesem Kippschalter befindet sich der Klinkenbuchsen-Eingang für den Anschluß eines Stereo-Mikrofons. Dieser Eingang ist geschaltet, wenn der Eingangswähler auf Phono 1 steht und ein Mikrofon angeschlossen ist. Alle Eingänge und Tonbandausgänge liegen als Cinchbuchsen vor. Für das Tonbandgerät A sind zwei DIN-Buchsen, für die Front- und Rückkanäle je eine, zusätzlich vorhanden. Der CD-4-Tonabnehmer muß an Phono 2 angeschlossen werden. Die Antennen AM, Erde, FM 75 und 300 Ω werden an Klemmschrauben angeschlossen. Für den Anschluß der zweimal vier Lautsprecherboxen (verwendbar sind Impedanzen von 4 bis 16 Ω) sind Klemmleisten vorhanden. Unten erkennt man eine ausschwenkbare Ferritantenne und darunter, neben dem Prüfsiegel, ein Druckknopf mit dessen Hilfe der Verstärker von Vierkanalbetrieb auf Stereobetrieb umzuschalten ist. Genauer gesagt, betätigt dieser Knopf die BTL-Schaltung, dank derer bei Stereobetrieb an 8 Ω 2 x 60 W Sinusleistung zur Verfügung stehen. Die Betriebssicherheit des Gerätes gewährleisten Schmelzsicherungen und vor allem elektronische Schutzschaltungen, die das Gerät bei Überlastung oder zu starker Erwärmung vorübergehend abschalten.

Eine geschaltete und zwei ungeschaltete Kaltgerätebuchsen wurden abgedeckt, wohl um den VDE-Sicherheitsbestimmungen Genüge zu tun. Nachzutragen wäre noch, daß die Empfindlichkeit des Mikrofoneingangs 2 mV/15 kΩ beträgt. Im Stereobetrieb können zwei Tonbandgeräte angeschlossen werden, wobei man auf beiden gleichzeitig aufnehmen oder vom einen auf das andere überspielen kann.

1 Die Rückfront des KR-7340



Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich	87,3 MHz bis 109,31 MHz
Skalengenauigkeit	Frequenzabweichung
Skalenanfang	+140 kHz
Skalenmitte	+ 40 kHz
Skalenende	− 40 kHz

Abstimminstrumente
Signalstärkeabhängiges Instrument
Vollausschlag bei U_e — 50 µV

II Empfindlichkeit

Begrenzereinsatz (–3 dB) — 1 µV

Eingangsempfindlichkeit

mono S+N/N	26 dB	1,4 µV
	30 dB	1,6 µV
stereo	46 dB	50 µV

Muting-Schaltschwelle — 4,5 µV
hierbei S+N/N mono — 47 dB (stereo 30 dB)

Stereo-Einsatzschwelle — 4,5 µV
hierbei S+N/N — 30 dB

Bemerkungen: Der Pegelsprung beim Umschalten von Mono auf Stereo beträgt +1 dB. Beim Muting-Einsatz wird das Signal allmählich geschwächt (Bereich: 3,5 µV kein Ausgangssignal, bei 5 µV volles Ausgangssignal.

III Wiedergabegüte

(alle Messungen bei einer Eingangsspannung von U_e = 1 mV, bezogen auf ±40 kHz Hub)

Signal-Rauschspannungsabstand

Fremdspannungsabstand	mono	59 dB
	stereo	55 dB
Geräuschspannungsabstand	mono	61 dB
	stereo	61 dB

Pilottondämpfung (±67,5 kHz) — ≧39,5 dB

Klirrfaktor

	Abstimmung nach Instrument	0,33%
f_m = 1 kHz	mit AFC	–
	optimaler Wert	0,25%
	±75 kHz Hub	≦0,44%
f_m = 250 Hz bis 6,3 kHz		≦1,4 %
	mono	0,7 %

Übertragungsbereich (–3 dB) — 24 Hz bis >15 kHz
Preemphasis 50 µs — nur mono meßbar, da stereo zu stark verzerrt!

Übersprechdämpfung

1 kHz	27 dB
250 Hz bis 6,3 kHz	>24 dB
6,3 kHz bis 12,5 kHz	>20 dB

IV Trennschärfe

HF-ZF-Bandbreite (–3 dB) — 200 kHz
(vgl. Bild 2)

Trennschärfe (±300 kHz, U_e = f 100 µV) — 55 dB
(vgl. Bild 2)

Kreuzmodulationsdämpfung — 43 dB
(vgl. Bild 3)

Gleichwellenselektion — 1,7 dB

Spiegelfrequenzdämpfung — 58 dB

ZF-Dämpfung — 99 dB

b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung aller Kanäle für 1% Klirrgrad

im **Stereobetrieb**

an 4 Ω reell	62/61 W
an 8 Ω reell	63/26 W
an 16 Ω reell	49/49 W

im **Vierkanalbetrieb**

an 4 Ω	4 x 28 W
an 8 Ω	22,5/22,5/23/22,5 W
an 16 Ω	4 x 14,5 W

Übertragungsbereich
für –3 dB Abfall bezogen auf 1 kHz

im **Stereobetrieb**

an 4 Ω	11 Hz bis 31 kHz
an 8 Ω	11 Hz bis 33 kHz

im **Vierkanalbetrieb**

an 4 Ω	Front	besser	10 Hz bis 22 kHz
	Rück	besser	10 Hz bis 22,5 kHz
an 8 Ω	Front	besser	10 Hz bis 23 kHz
	Rück	besser	10 Hz bis 23 kHz

Leistungsbandbreite
Eckfrequenzen, bei denen bei halber Nennleistung der Klirrgrad 1% erreicht

im **Stereobetrieb**

an 4 Ω (2 x 27,5 W)	12 Hz bis 90 kHz*
an 8 Ω (2 x 30 W)	0 Hz bis 68 kHz

* **Bemerkung:** Gerät schaltet bei 8 im linken und 12 Hz im rechten Kanal ab.

im **Vierkanalbetrieb**

an 4 Ω (4 x 13,5 W)	Front	besser	5 Hz bis 68 kHz
	Rück	besser	5 Hz bis 57 kHz
an 8 Ω (4 x 11 W)	Front	besser	5 Hz bis 61 kHz
	Rück	besser	5 Hz bis 55 kHz

Frequenzgang
gemessen über Eingang Aux bei –6 dB unter Vollaussteuerung, bezogen auf 1 kHz bei Mittenstellung aller Klangregler

im **Stereobetrieb**
an 4 Ω — 20 Hz bis 20 kHz +0/–1 dB
dies gilt bis zu Pegel von –36 dB
dabei größte Abweichung zwischen den Kanälen 1 dB

im **Vierkanalbetrieb**
an 4 Ω — –6 bis –26 dB
unter Vollaussteuerung,
alle Kanäle besser — 20 Hz bis 20 kHz +0/–1,5 dB

Phonoentzerrung
Frequenzgang über Eingang Phono magnetisch, größte Abweichung von der RIAA-Kennlinie bezogen auf 1 kHz — 20 Hz bis 20 kHz +0,5/–1 dB
hierbei größte Abweichung zwischen den Kanälen — 0,3 dB

Rechteckdurchgänge
Bild 4 zeigt die Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten), gemessen über Eingang Aux

Klangregelung

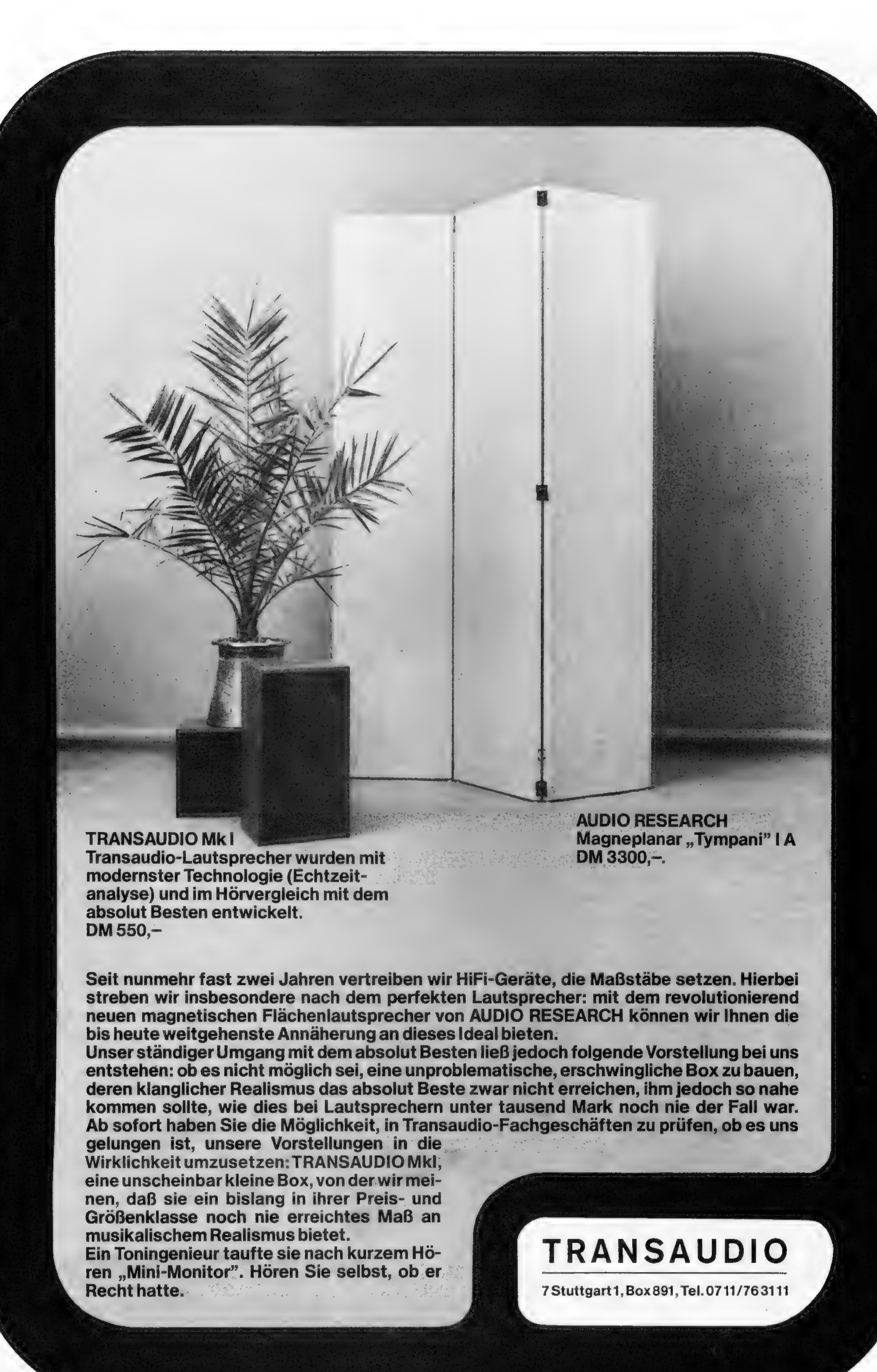
Gehörrichtige Lautstärkeregelung
Bild 5 zeigt die Wirkung der gehörrichtigen Klangregelung, gemessen bei Pegeln von –6 bis –46 dB unter Vollaussteuerung in beiden Kanälen

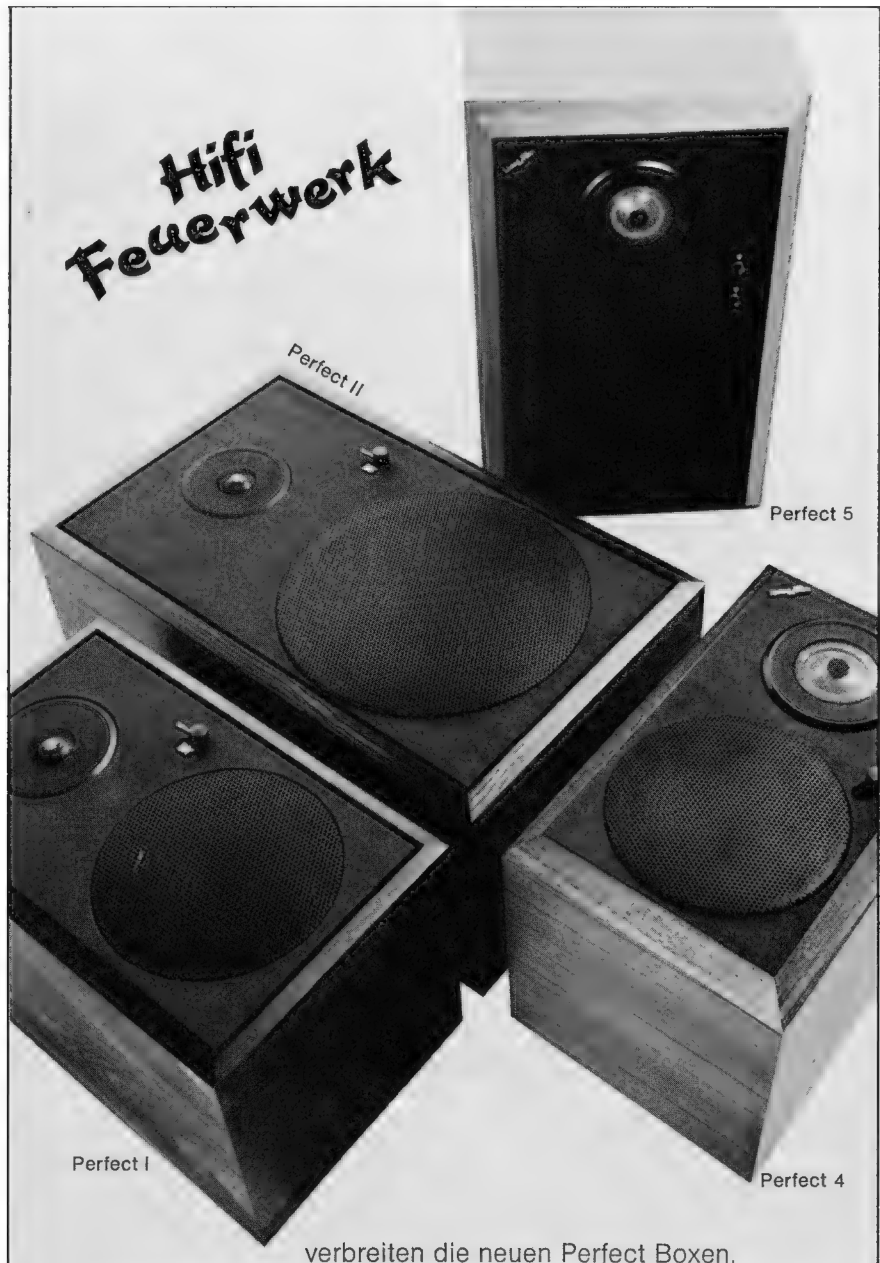
Regelbereich der Klangregler

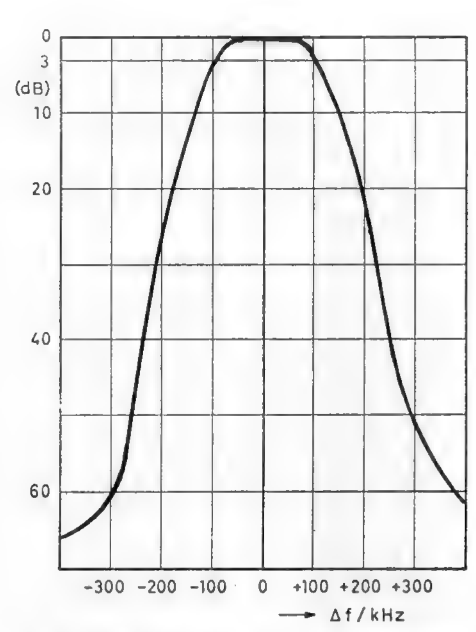
Bässe bei 50 Hz	±11 dB
Höhen bei 10 kHz	±10 dB

Tabelle 1 Eingangsempfindlichkeiten

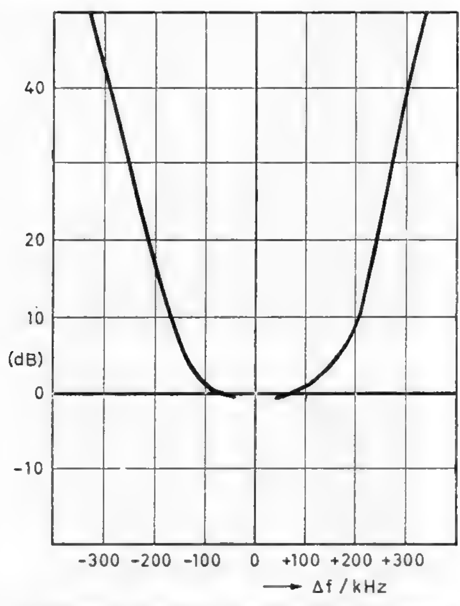
	Aux	Band (DIN)	Band (Cinch)	Phono 1	Phono 2
im Stereobetrieb					
an 4 Ω für 2 x 55 W	66/66 mV	70/70 mV	69/69 mV	0,63/0,72	0,68/0,66 mV
an 8 Ω für 2 x 60 W	93/93	98/98	97/98	0,92/0,98	0,95/0,93
im **Vierkanalbetrieb**					
an 4 Ω für 4 x 27 W	104/105	110/112	110/110	2,35/2,2	
Rück	106/108	112/114	111/114	2,25/2,05	
an 8 Ω für 4 x 22 W	127/129	136/139	134/135	2,6 /2,45	
	130/132	137/138	137/139	2,5 /2,3	


TRANSAUDIO Mk I
Transaudio-Lautsprecher wurden mit modernster Technologie (Echtzeitanalyse) und im Hörvergleich mit dem absolut Besten entwickelt.
DM 550,–
AUDIO RESEARCH
Magneplanar „Tympani" I A
DM 3300,–.
Seit nunmehr fast zwei Jahren vertreiben wir HiFi-Geräte, die Maßstäbe setzen. Hierbei streben wir insbesondere nach dem perfekten Lautsprecher: mit dem revolutionierend neuen magnetischen Flächenlautsprecher von AUDIO RESEARCH können wir Ihnen die bis heute weitgehenste Annäherung an dieses Ideal bieten.
Unser ständiger Umgang mit dem absolut Besten ließ jedoch folgende Vorstellung bei uns entstehen: ob es nicht möglich sei, eine unproblematische, erschwingliche Box zu bauen, deren klanglicher Realismus das absolut Beste zwar nicht erreichen, ihm jedoch so nahe kommen sollte, wie dies bei Lautsprechern unter tausend Mark noch nie der Fall war.
Ab sofort haben Sie die Möglichkeit, in Transaudio-Fachgeschäften zu prüfen, ob es uns gelungen ist, unsere Vorstellungen in die Wirklichkeit umzusetzen: TRANSAUDIO MkI, eine unscheinbar kleine Box, von der wir meinen, daß sie ein bislang in ihrer Preis- und Größenklasse noch nie erreichtes Maß an musikalischem Realismus bietet.
Ein Toningenieur taufte sie nach kurzem Hören „Mini-Monitor". Hören Sie selbst, ob er Recht hatte.
TRANSAUDIO
7 Stuttgart 1, Box 891, Tel. 0711/763111



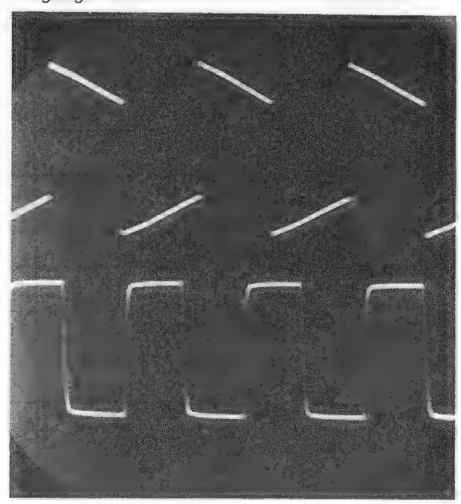


2 HF-Selektionskurve der Zweizeichentrennschärfe, gemessen bei f_0 = 100 MHz, U_e = 100 µV Nutzsender moduliert, f_m = 1 kHz, Hub ±40 kHz HF-Pegeldifferenzen für U_a = –3 dB am Ausgang



3 Wirksame Selektion (Kreuzmodulation), gemessen bei f_0 = 100 MHz; Nutzsender: U_e = 100 µV, unmoduliert; Störsender: moduliert, f_m = 1 kHz, Hub ± 40 kHz HF-Pegeldifferenzen für S+N/N = 20 dB am Ausgang

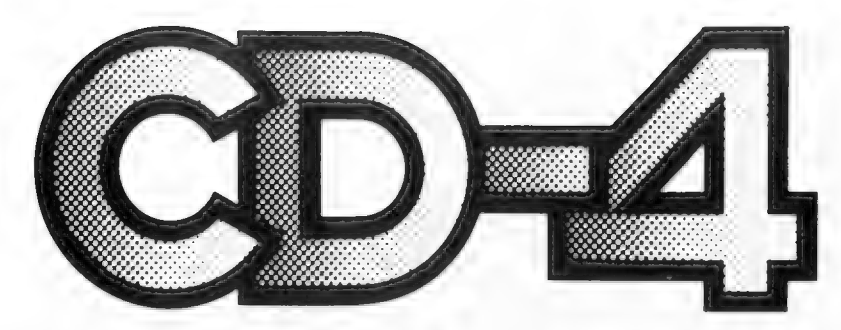
4 Rechteckdurchgänge bei Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten) gemessen über Eingang Aux




DER EISZEIT ...



WIRD EINGEHEIZT
..denn was ist auf dem
ektor Unterhaltungs-
ektronik ein besserer
Eisbrecher« als vollaus-
ereifte HiFi-Technik und
nktionelles Design?
as SALORA-Geräte-
rogramm umfaßt alles,
as man für HiFi benötigt:
eceiver, Plattenspieler
nd Kompaktanlagen.
ALORA hat ein patentiertes
Viedergabe-Verfahren
ntwickelt, das die Vorzüge
on Stereophonie- und
uadrophonie vereinigt,
nd bietet in Technik,
esign und Preis die Anlage
r junge und moderne
enschen von heute –
tionell und geradlinig.
Venn Sie der »Eisbrecher
r den Jungen Markt«
teressiert, füllen Sie den
nfo-Scheck aus und
enden Sie ihn noch heute
SALORA
er kühle Heißmacher
nfo-
Scheck
Bitte senden Sie mir ausführliche Informa-
tionen über SALORA
NAME
FIRMA
ORT
STR.
techno-agent Lukaschewitz KG
techno-agent
Lukaschewitz KG
Generalvertretung für BRD
8 München 71 · Plattlinger Str. 55



Haben Sie jemals einen so klangreichen, naturgetreuen und diskreten
4-Kanal-Sound von einer Schallplatte gehört?
Dann handelt es sich natürlich um das CD-4-Stereo-System.
Von JVC entwickelt und perfektioniert,
geht es seinen Erfolgsweg rund um die Welt.
CD-4 hat gegenüber allen anderen 4-Kanal-Systemen unbestreitbare Vorteile.
So können Sie sich auch erklären, daß große
Schallplattenfirmen Aufnahmen im CD-4-Verfahren produzieren.
Alle stolzen CD-4 Besitzer spielen ihre Schallplatten ohne besonderen Enkoder oder Dekoder;
denn das CD-4-System arbeitet mit 4 getrennten Kanälen,
die voneinander völlig unabhängig sind.
Wo liegen die besonderen Qualitätsmerkmale des CD-4?
Diese perfekte Akustik können Sie sich erst vorstellen,
wenn Sie eine CD-4 Schallplatte von der neuen JVC CD-4 Stereo-Anlage gehört haben.

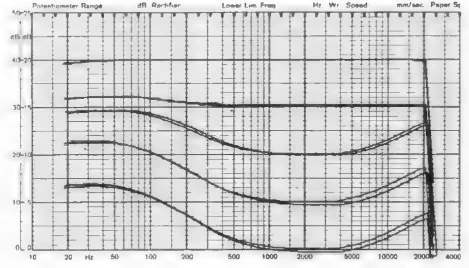




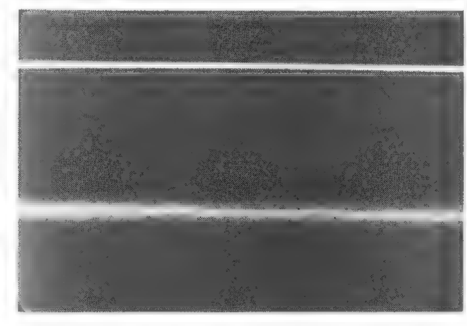
VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED
1, 4-chome, Nihonbashi-Honcho, Chuo-ku, Tokyo, Japan
NIPPON VICTOR (EUROPA) G.M.B.H.
D-2000 Hamburg 76, Schelling Strasse 12, F.R. Germany

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich:
U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Str. 96, W-Germany

U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GMBH, 1160 Wien/Österreich
Brunnengasse 72



5 Einfluß der gehörrichtigen Lautstärkeregelung bei Pegeln von –6 bis –46 dB unter Vollaussteuerung, gemessen in beiden Kanälen



6 Oszillogramm der Fremdspannung. Über Eingang Aux (oben) und über Phono 1 (unten) bei 30 mV/cm Vertikalablenkung am Oszillografen

Filter

Rumpelfilter	Einsatz	60 Hz
	Flankensteilheit	5 dB/Oktave
Höhenfilter	Einsatz	2,5 kHz
	Flankensteilheit	6 dB/Oktave

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz: vgl. Tabelle 1

Übersteuerungsfestigkeit
des Phono-Eingangs an 4 Ω >44 dB

Ausgangsspannung für Tonbandaufnahme
bei 5 mV Eingangsspannung bei 1 kHz auf Phono 1 und 10 kΩ Abschluß

an Band DIN	1,1 mV/kΩ
an Band Cinch	480 mV

Klirrgrad
im **Stereobetrieb,** gemessen bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

bei 1 kHz	an 4 Ω	an 8 Ω
2 x 0,5 W	<0,01%	0,07 %
2 x 5 W	0,08%	0,068%
2 x 50 W	0,13%	0,06 %
2 x 60 W	0,38%	0,44 %
im Leistungsbereich 2 x 0,5 W bis 2 x 57 W und im Frequenzbereich 40 Hz bis 15 kHz	<1%	<0,8%
im **Vierkanalbetrieb**		
4 x 21,5 W	–	0,5%
4 x 22,5 W	–	1 %
4 x 27 W	0,5%	–
4 x 28 W	1 %	–

Intermodulation
gemessen bei Vollaussteuerung aller Kanäle über Eingang Aux und einem Amplitudenverhältnis 4 : 1 und den Frequenzpaaren

im **Stereobetrieb**	4 Ω (2 x 55 W)	8 Ω (2 x 60 W)
250 Hz/ 8 kHz	0,26/0,26%	0,25/0,23%
150 Hz/ 7 kHz	0,37/0,46%	0,26/0,34%
60 Hz/ 7 kHz	0,35/0,34%	0,34/0,36%
40 Hz/12 kHz	0,32/0,27%	0,36/0,34%
im **Vierkanalbetrieb**	4 x 27 W	4 x 22 W
250 Hz/8 kHz Front	0,26/0,29%	0,29/0,28%
Rück	0,09/0,13%	0,35/0,28%

Übersprechdämpfung
im **Stereobetrieb** bei normgerechtem Abschluß der nicht ausgesteuerten Eingänge an 8 Ω für 2 x 60 W

hochpegelige Eingänge	
bei 1 kHz	>44 dB
von 40 Hz bis 10 kHz	>29 dB
Phono magnetisch	
bei 1 kHz	>47 dB
von 40 Hz bis 10 kHz	>44,5 dB

im **Vierkanalbetrieb,** gemessen über Aux bei 1 kHz an 8 Ω 4 x 22 W zwischen Front- und Rückkanälen auch über Kreuz >42 dB

Signal-Fremdspannungsabstand
gemessen bei normgerechten Abschluß der Eingänge, bezogen auf Vollaussteuerung im **Stereobetrieb**

	an 4 Ω (2 x 55 W)	an 8 Ω (2 x 60 W)
hochpegelige Eingänge	>70 dB	>72 dB
Phono magnetisch	53,5 dB	>56 dB
bezogen auf **2 x 50 mW**		
hochpegelige Eingänge	–	>50,5 dB
Phono magnetisch	–	>50 dB
im **Vierkanalbetrieb**		
bezogen auf 4 x 27 W an 4 Ω		>73 dB
bezogen auf 4 x 50 mW an 4 Ω		>54,5 dB

Oszillogramm der Fremdspannung
Bild 6 zeigt das Oszillogramm der Fremdspannung über Eingang Aux (oben) und über Eingang Phono magnetisch (unten) bei 30 mV/cm Vertikalablenkung am Oszilloskop

Dämpfungsfaktor

gemessen bei 1 kHz	an 4 Ω	an 8 Ω
	10	20

Ungefährer Ladenpreis inklusive MwSt.: 2100,– DM

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Am UKW-Teil gefallen Ausführung und Eichgenauigkeit der Skala, wobei bedauerlich ist, daß das Abstimminstrument schon bei 50 µV Vollausschlag anzeigt, was für die optimale Ausrichtung einer drehbaren Richtantenne ein zu geringer Wert der Antennen-Eingangsspannung ist. Die Eingangsempfindlichkeit bei mono ist sehr gut, bei stereo nicht überragend. Damit ein Stereosender mit dem von der DIN 45 500 verlangten 47 dB Signal-Fremdspannungsabstand wiedergegeben wird, muß er mit 50 µV einfallen, d. h. das Instrument muß Vollausschlag anzeigen. Sehr gut ist der frühe Begrenzereinsatz. Die Stereo-Einsatzschwelle liegt wie üblich viel zu niedrig. Die Werte für Fremd- und Geräuschspannungsabstand sind als gut zu bezeichnen. Die Pilottondämpfung liegt mit fast 40 dB weit über der DIN-Forderung, dürfte aber dennoch größer sein. Jedenfalls treten im NF-Frequenzgang Mischprodukte mit der Pilottonfrequenz auf, die z. B. bei 9,5 kHz einen beachtlich hohen Wert erreichen, und die es auch unmöglich machten den Übertragungsbereich im Stereobetrieb einwandfrei zu messen. Dies beeinflußt selbstverständlich auch das Klirrgradverhalten im Stereobetrieb, das aber dennoch nicht schlecht und weit besser als die Forderungen nach DIN 45 500 ist. Die Übersprechdämpfung liegt ebenfalls mit dem nötigen Sicherheitsabstand über den Mindestforderungen, ist jedoch, gemessen am Leistungsstandard in dieser Geräteklasse, nicht überwältigend. Allerdings ist einzuräumen, daß auch andere Geräte der Spitzenklasse in diesem Punkte gelegentlich enttäuschen. Auch gewährleisten die gemessenen Werte der Übersprechdämpfung eine ausreichende Kanaltrennung bei der Wiedergabe. Was die Trennschärfe und Bandbreite betrifft, zeugen die gemessenen Werte von einem auch für deutsche Empfangsverhältnisse günstigen Kompromiß. Die guten Werte für die Kreuzmodulationsdämpfung und die Gleichwellenselektion lassen einen weitgehend störungsfreien Empfang erwarten.

Am Verstärkerteil des KR-7340 gibt es nichts auszusetzen. Im Gegenteil, die vom Hersteller propagierte Sinusleistung im Vierkanal- und im Stereobetrieb wird eingehalten oder leicht übertroffen. Frequenzgänge, Phonoentzerrung, Kanalgleichheit, gehörrichtige Lautstärkeregelung sind tadellos. Die Filter sind eher Klangregler als echte Rumpel- und Höhenfilter. Die Fremdspannungsabstände sind sehr gut, auch bei Phono, wenn man die hohe Eingangsempfindlichkeit von rund 1 mV an 8 Ω im Stereobetrieb berücksichtigt (116 dB absolut). Auch das Klirrgradverhalten ist sehr gut, im Frequenzbereich über 1 kHz bis weit über die Nennleistungsgrenze sogar hervorragend.

UKW-Empfangs- und Betriebstest

Der KR-7340 wurde an der drehbaren UKW-Richtantenne einem Stereo-Empfangstest unterworfen. Die Ergebnisse beziehen sich auf den Empfangsort Karlsruhe. Die Stereoprogramme des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunks wurden einwandfrei empfangen und wiedergegeben. Die Stereoprogramme des Hessischen Rundfunks waren nur durch einen winzigen Rauschpegel – feststellbar durch Umschalten auf mono – beeinträchtigt, jedoch durchaus empfangswürdig. Ähnlich verhielt es sich mit den Sendern des Saarländischen Rundfunks. Mono kamen sie einwandfrei, stereo war die Klangqualität leicht beeinträchtigt, wobei, was die Europawelle auf 88 MHz betrifft, hauptsächlich die nicht ausreichende Trennschärfe zum benachbarten France Culture, die Ursache war.
Auch France Musique kam nicht ganz einwandfrei, jedoch durchaus empfangswürdig. An der Klangqualität sauber einfallender Stereosender gab es nichts auszusetzen, die Mischprodukte mit dem Pilotton scheinen sich gehörmäßig nicht auszuwirken. Die Mono-Empfindlichkeit des Geräts ist mehr als ausreichend. Insgesamt wird man den HF-Teil des Kenwood KR-7340, nach strengsten Maßstäben gemessen, an der Grenze zur Spitzenklasse einordnen, mit der Spezifikation, daß er sich aufgrund seiner relativ großen Bandbreite und seiner Stereo-Eingangsempfindlichkeit nicht speziell für den Fernempfang von UKW-Stereosendern eignet, wohl aber für deren klanglich einwandfreie Wiedergabe, sofern sie im Umkreis von rund 100 km liegen und mit 80 bis 100 kW Leistung ausstrahlen.
Über Phono ließen sich in beiden Betriebsarten (2 CH- und 4 CH-Betrieb) mit dem Quadro-Tonabnehmer Audio Technica AT-VM 35 V. F. A. (vgl. Test Heft 2/74, Übertragungsfaktor 0,7 mVs/cm) weit mehr als hifigerechte Lautstärke herstellen. Im Betrieb als reiner Stereoverstärker ergab sich schon in Position 4 von 10 des Lautstärkestellers über zwei Canton LE 600 (Betriebsleistung 2,0 W) ausreichende Lautstärke. In dieser Stellung des Lautstärkereglers war bei abgehobenem Tonarm weder Brumm noch Rauschen zu hören. Das Klangbild war kraftvoll und transparent. Der Verstärkerteil kann ohne Einschränkung in die Spitzenklasse eingeordnet werden.

Quadro-Betriebstest

Wie schon beschrieben, ist der KR-7340 mit einem CD-4-Demodulator ausgerüstet, der in Form einer Steckeinheit in einen hierfür vorgesehenen Schacht auf der Rückseite des Geräts hineingeschoben werden kann. Zum Lieferumfang gehört eine 17-cm-Testplatte mit deren Hilfe man die nötigen Justierungen am Demodulator vornehmen kann. Dies funktioniert einwandfrei. Unter Verwendung des Audio Technica AT-VM 35 haben wir mehrere CD-4-Platten abgehört, darunter auch die neu erschienene Aufnahme der 8. Sinfonie von Mahler, ein Live-Mitschnitt vom Osaka-Festival 1972. Als Rückboxen haben wir Canton LE 500 verwendet. Der Kenwood KR-7340 arbeitete ganz einwandfrei als CD-4-Verstärker, das Klangbild war makellos, die Leistungsreserve mehr als ausreichend. Neben dem CD-4-Demodulator, verfügt der KR-7340, was ihn im Hinblick auf Quadrofonie zukunftssicher macht, über einen SQ- und einen RM-Decoder. RM ist die Abkürzung für Regular-Matrix, deren wichtigste die QS-Matrix von Sansui ist. Alle RM-Matrixen sind untereinander weitgehend kompatibel. Wir haben SQ- und QS-Platten über beide Decoder abgehört und dabei folgendes festgestellt: Bei korrekt auf- und eingestellter Anlage hört man im direkten Vergleich recht gut, wenn man den falschen Decoder verwendet, d. h. wenn man SQ-Platten über RM-Decoder oder QS-Platten über SQ-Decoder abhört. Allerdings stellt sich in beiden Fällen ein unverkennbarer Quadroeffekt ein. Hört man SQ-Platten über RM ab und schaltet auf SQ um, so gewinnt das Klangbild mehr Weite, Luft und Transparenz. Bei Pop-Platten mit Effekten kommt es zu deutlich erkennbaren Umstellungen der Ortung einzelner Instrumente. Umgekehrt, hört man QS-Platten über RM ab und schaltet auf SQ um, so wird das Klangbild ebenfalls eher weiträumiger, büßt aber an Transparenz und Ortbarkeit ein. Während unserer Hörtests gewannen wir den Eindruck, daß QS präziser ortbar abbildet, während SQ mehr auf Raumklangatmosphäre abzielt. Allerdings litten diese Hörtests darunter, daß uns zwar SQ-Platten mit E-Musik zur Verfügung standen, aber QS-Platten nur mit Pop-Musik. Insgesamt war die Überlegenheit des CD-4-Verfahrens auch bei diesen Tests nicht zu leugnen. Der RM-Decoder eignet sich recht gut zur Quasiquadrofonisierung normaler Stereoprogramme. Der vielseitige und darum unbedingt zukunftssichere Quadroanteil des Kenwood KR-7340 hinterließ einen ausgezeichneten Eindruck.

Zusammenfassung

Der KR-7340 ist ein leistungsfähiger, im Hinblick auf Quadrofonie unbedingt zukunftssicherer Empfänger-Verstärker, der es gestattet alle auf dem Markt befindlichen Quadroplatten (CD-4, SQ und QS (RM)) optimal abzuhören. Im Stereobetrieb steht – nach entsprechender Umschaltung an der Rückfront – pro Kanal mehr als das Doppelte der Leistung pro Kanal im Vierkanalbetrieb zur Verfügung. Der Verstärkerteil ist in die Spitzenklasse einzustufen, der Empfangsteil an der Grenze zur Spitzenklasse. Lobend zu erwähnen sind außerdem Verarbeitung, Fertigung und mechanische Stabilität des Geräts.

Br.



Sony STR-7055

Unter der Typenbezeichnung STR-7055 bietet SONY einen kompakten Empfänger-Verstärker mit maximal 2x55 Watt Sinus-Ausgangsleistung (Herstellerangabe) an. Das Gerät kann wie üblich sowohl als Einbauchassis wie auch mit einem zusätzlich lieferbaren Nußbaumgehäuse erworben werden. Der Preis liegt für das Einbauchassis, wie es uns zum Test vorlag, zwischen 1200,– DM und 1300,– DM incl. MwSt.

Kurzbeschreibung

Das Gesicht des STR-7055 wird durch den für SONY typischen Stil geprägt (Bild im Titel), wobei immer wieder die solide Konstruktion und saubere Verarbeitung bestechen. Dies zeigt sich sowohl im inneren Aufbau des Gerätes, wie auch bei den Bedienungselementen an der Frontseite. Sämtliche Drehknöpfe sind aus Metall, sie sind groß, griffig und leichtgängig, so daß ihre Bedienung eine wahre Freude ist.
Der Abstimmechanismus läuft schwungradunterstützt und weist keinerlei toten Gang auf. Die Skalen für UKW (FM) und Mittelwelle (AM) liegen in der horizontalen Aussparung verhältnismäßig tief im Gerät, ein Instrument dient als Abstimmungshilfe. Es zeigt bei FM-Betrieb Ratiomitte an, bei AM-Betrieb die Empfangsfeldstärke, wobei jedoch wegen des mechanischen Nullpunktes in der Skalenmitte nur die rechte Hälfte ausgenutzt wird. Auf eine zusätzliche Feldstärkeanzeige bei FM-Empfang wurde beim STR-7055 leider verzichtet, dafür kann, wie in der Bedienungsanleitung zu lesen steht, das Ratiomitte-Instrument gleichzeitig auch zur Anzeige der jeweiligen Feldstärke mitbenutzt werden (bei größerer Feldstärke schlägt es heftiger aus!?). Man wird diese Funktion jedoch mehr als ein Werbeargument für unvorbelastete Gemüter anzusehen haben denn als eine wirkliche Hilfe für die Praxis; eine Richtantenne läßt sich damit zweifellos *nicht* einstellen.
Links neben dem Skalenausschnitt befindet sich der Lautstärke-Drehknopf, der auch im Anfangsbereich eine sehr feine Einstellung ermöglicht. Auf der gleichen Achse, mit dem kleinen unterhalb des Lautstärkereglers zu erkennenden Hebel zu bedienen, befindet sich auch der Balance-Einsteller.
Alle übrigen Bedienungsorgane sind in einer Reihe unterhalb des Skalenausschnittes angeordnet. Es sind dies Netzschalter, Umschalter für drei verschiedene Lautsprechergruppen, Klangregler einschließlich Höhen- und Tiefenfilter, gehörrichtige Lautstärke, Stummabstimmung, Mono-Stereo-Umschalter und Eingangs-Wahlschalter sowie zwei Monitor-Schalter zur Wiedergabe oder Hinterbandkontrolle von Tonbandgeräten. Besonders zu erwähnen ist, daß beim Eingangs-Wahlschalter („function") zwei separate Stellungen vorhanden sind zur gegenseitigen Überspielung von zwei angeschlossenen Tonbandgeräten. Man kann damit, ohne irgendwie umstecken zu müssen, beliebig von Gerät 1 auf 2 oder umgekehrt von 2 nach 1 überspielen und dabei wahlweise Vor- oder Hinterband mithören. Die Ausstattung wird vervollständigt durch zwei Klinkenbuchsen, links neben dem Netzschalter für einen Kopfhörer (hoch- oder niederohmig), rechts außen unter dem Abstimmknopf ein zusätzlicher Hilfseingang (AUX); beim Einstecken eines Klinkensteckers wird das eventuell an den rückwärtigen AUX-Buchsen angeschlossene Gerät automatisch abgeschaltet.
Die Rückseite des STR-7055 zeigt Bild 1. Man erkennt links die üblichen Eingangsbuchsen, die alle als Cinch-Anschlüsse ausgeführt sind, bis auf einen Tonband-Eingang (Tape 1), für den zusätzlich ein DIN-Anschluß vorhanden ist. Vorverstärker und Endstufe können durch Umlegen eines Schalters getrennt werden. Ausgangs- bzw. Eingangsanschlüsse stehen an der Rückfront zur Verfügung.
Die Antennenanschlüsse sind ebenso wie Klemmen rechts außen für die drei Lautsprecherpaare als Schraubklemmen ausgeführt. Dem Gerät liegt das bei SONY übliche ausführliche Handbuch bei, das in englischer, französischer und deutscher Sprache über Bedienung und technische Eigenschaften unterrichtet. Leider ist die deutsche Übersetzung etwas holprig und unbeholfen geraten.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

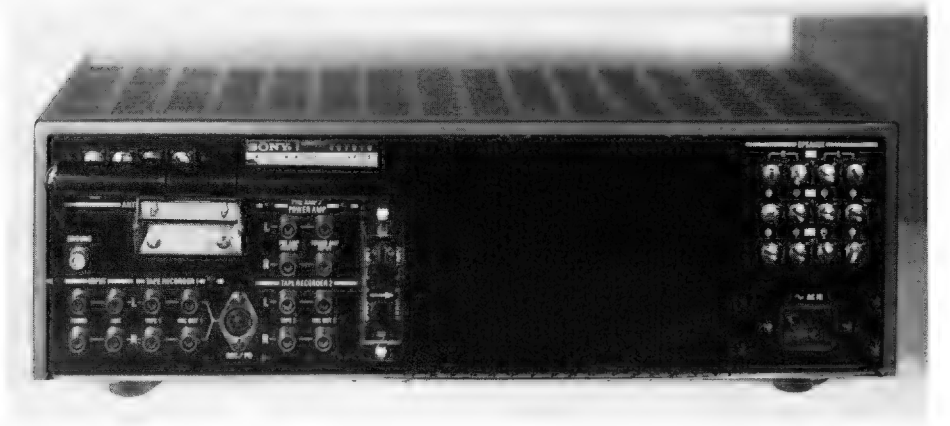
I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich 87,31 bis 108,50 MHz

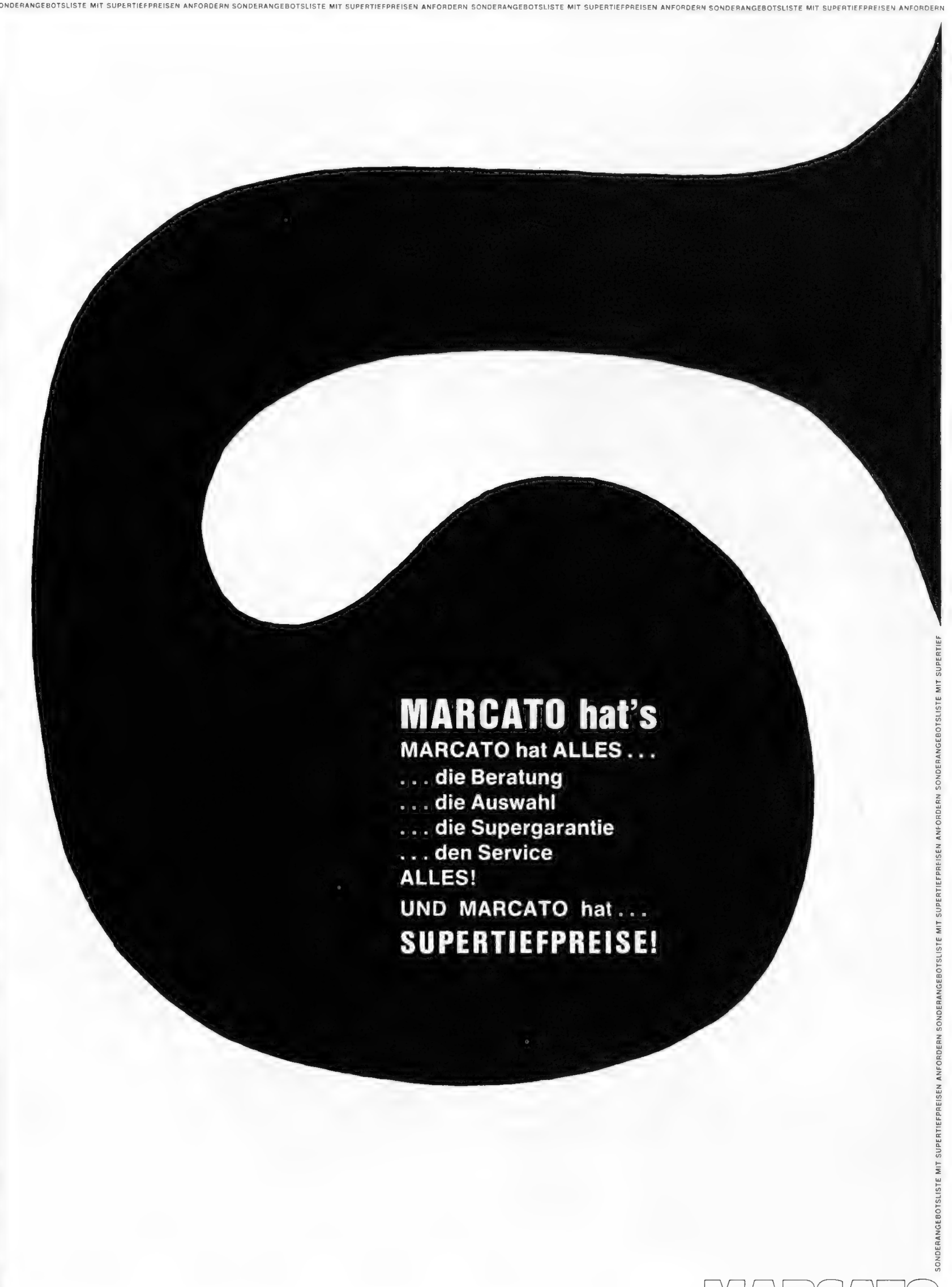
Skalengenauigkeit
Frequenzabweichung,

Skalenanfang	+ 60 kHz
Skalenmitte	+120 kHz
Skalenende	+ 10 kHz

Instrumente
Empfindlichkeit Ratiomitte-Instr. (±50 kHz) ±1 mm

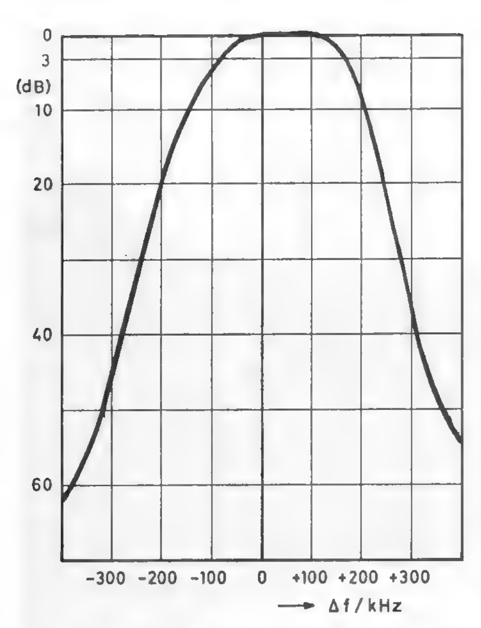


1 Rückseite des SONY STR-7055

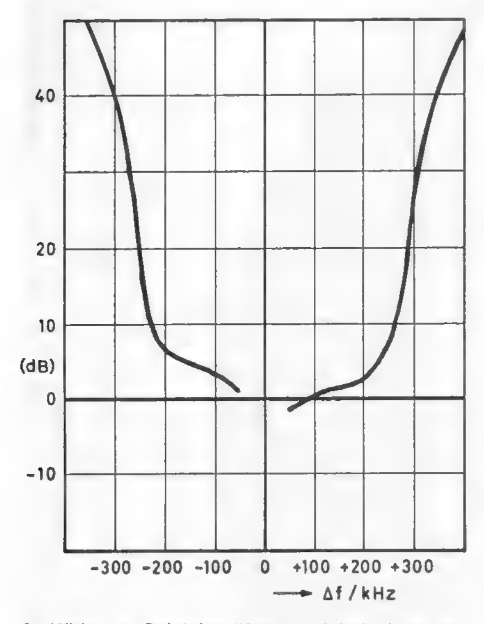


SONDERANGEBOTSLISTE MIT SUPERTIEFPREISEN ANFORDERN SONDERANGEBOTSLISTE MIT SUPERTIEFPREISEN ANFORDERN SONDERANGEBOTSLISTE MIT SUPERTIEFPREISEN ANFORD

MARCATO
das Erlebnis Musik
STEREOTHEK plus HIFISTUDIO
5 Köln 1 · Kölner Ladenstadt · ☎ 211818

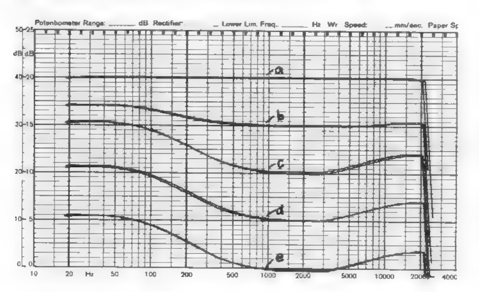


2 HF-Selektionskurve der Zweizeichentrennschärfe gemessen bei f_0 = 100 MHz, U_e = 100 µV; Nutzsender moduliert, f_m = 1 kHz, Hub ±40 kHz; HF-Pegeldifferenzen für U_a = –3 dB am Ausgang



3 Wirksame Selektion (Kreuzmodulation) gemessen bei f_0 = 100 MHz; Nutzsender: U_e = 100 µV, unmoduliert; Störsender: moduliert, f_m = 1 kHz, Hub ±40 kHz; HF-Pegeldifferenzen für S+N/N = 20 dB am Ausgang

4 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärke gemessen –6 dB unter Vollaussteuerung bei den Reglerstellungen: 0 dB (a) bis –40 dB (e)



II Empfindlichkeit

Eingangsempfindlichkeit
bezogen auf ±40 kHz Hub
mono S+N/N = 26 dB — 1,5 µV
stereo S+N/N = 46 dB — 32 µV

Muting-Schaltschwelle — 3,0 µV
hierbei S+N/N: mono — 45,5 dB
stereo — 25 dB

Stereo-Einsatzschwelle — 3,0 µV
hierbei S+N/N — 25 dB

III Wiedergabegüte

alle Werte gemessen bei U_e = 1 mV an 240 Ω

Signal-Rauschabstand
bezogen auf ±40 kHz Hub
Fremdspannungsabstand mono — 59 dB
stereo — 56 dB
Geräuschspannungsabstand mono — 62 dB
stereo — 62 dB

Pilottondämpfung
bezogen auf ±67,5 kHz Hub — >37 dB

Klirrfaktor
f_m = 1 kHz, ±40 kHz Hub — <0,15%
±75 kHz Hub — <0,3 %
250 Hz–6,3 kHz — <0,8 %

Übertragungsbereich (–3 dB)
bei Preemphasis 50 µs — 12,5 Hz bis 15 kHz

Bemerkung: Der Übertragungsbereich konnte nur bei Mono gemessen werden, da bei Stereo-Betrieb an der oberen Bereichsgrenze zu starke Intermodulationsanteile auftraten.

Übersprechdämpfung
1 kHz — >29 dB
250 Hz–6,3 kHz — >23 dB
6,3 kHz–12,5 kHz — >14,5 dB

IV Trennschärfe

HF-ZF-Bandbreite — 245 kHz

Trennschärfe (±300 kHz U_e = 100 µV) — 40 dB
(vgl. hierzu auch Bild 2)

Kreuzmodulationsdämpfung — 30 dB
(vgl. hierzu auch Bild 3)

Gleichwellenselektion (U_e = 1 mV) — 1,1 dB

Spiegelfrequenzdämpfung — 83 dB

ZF-Dämpfung — >100 dB

b) Verstärkeranteil

Sinus-Ausgangsleistung
f_m = 1 kHz, 4 Ω — 2 x 73 W
8 Ω — 2 x 56 W

Übertragungsbereich (–3 dB) — <5 Hz bis >140 kHz

Leistungsbandbreite — 5 Hz bis 110 kHz

Frequenzgang 20 Hz–20 kHz) — +0/–0,5 dB

Phonoentzerrung
Abweichung von RIAA-Kennlinie — +0/–0,5 dB

Klangregelung
100 Hz — ±11 dB
10 kHz — ±10 dB

Gehörrichtige Lautstärke — s. Bild 4

Filter
Rauschfilter: Einsatzfrequenz (–3 dB) — 10 kHz
Steilheit — 10 dB/Okt.
Rumpelfilter: Einsatzfrequenz (–3 dB) — 60 Hz
Steilheit — 12 dB/Okt.

Klirrfaktor (4 Ω)
f_m = 1 kHz, bis 2x60 W — <0,1%
2x73 W — 1%
f_m = 40 Hz, bis 2x50 W — <0,1%

Intermodulation
für alle Frequenz-Kombinationen
an 4 Ω — <0,14%
8 Ω — <0,1 %

Eingangsempfindlichkeiten
für Nennleistung an 4 Ω
AUX — 120 mV
Tape 1/2 — 120 mV
Phono — 1,6 mV
Endstufe — 790 mV

Übersteuerungsfestigkeit
des Eingangs Phono magn. — 37,5 dB

Ausgangsspannung
für Tonbandaufnahme
Cinch — 100 mV
DIN — 0,175 mV
Vorverstärker (R_L = 4,7 k) — 430 mV

Signal-Fremdspannungsabstand
bezogen auf Vollaussteuerung
AUX — >74 dB
Tape 1/2 — >71,5 dB
Phono — >63 dB

bezogen auf 2x50 mW
AUX — 46/41 dB
Tape 1/2 — 79/73,5 dB
Phono — 46/40,5 dB

Anmerkung: Die Werte in den beiden Kanälen unterschieden sich um konstant etwa 5–6 dB, weil ein Kanal leicht verbrummt war

Übersprechdämpfung

Frequenz	AUX	Tape 1/2	Phono
40 Hz	67 dB	68 dB	47 dB
1 kHz	47 dB	54 dB	57 dB
5 kHz	34 dB	41,5 dB	54 dB
10 kHz	29,5 dB	36,5 dB	51,5 dB

Rechteckübertragungsverhalten — s. Bild 5

Oszillogramm der Fremdspannung — s. Bild 6

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Meßwerte des Verstärkerteils weisen diesen unzweifelhaft als zur Spitzenklasse gehörend aus. Die maximale Ausgangsleistung liegt deutlich über den vom Hersteller angegebenen Werten, Übertragungsbereich und Leistungsbandbreite reichen an der oberen Grenze bis deutlich über 100 kHz hinaus, Klirrgradverhalten (auch bei tiefen Frequenzen und maximaler Ausgangsleistung!) und Intermodulation erlauben keinerlei Kritik. Bei Überschreitung der maximalen Ausgangsleistung an 4 Ω schaltet eine Überlastautomatik den Verstärker bei etwa 2x75 Watt ab. Für einige Frequenzen ist hier die 1%-Grenze des Klirrfaktors noch nicht erreicht.
Der Frequenzgang ist von 20 Hz bis 20 kHz beinahe wie mit dem Lineal gezogen, die Phonoentzerrung ist in beiden Kanälen absolut exakt, die Filter sind ausreichend steilflankig, wenn auch das Höhenfilter eine Idee früher einsetzen könnte. Ausgezeichnet ist auch die Kanalgleichheit des Lautstärkestellers, wobei die von uns ermittelten Abweichungen im gesamten Lautstärkebereich unter 0,5 dB lagen! Der einzige, jedoch in Anbetracht der hohen Ausgangsleistung und

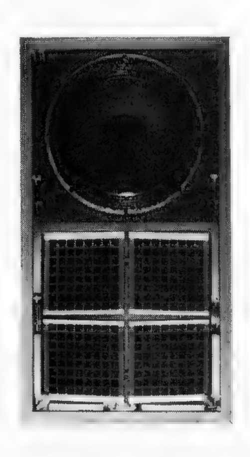
WIR LIEBEN DIE KLARE WIEDERGABE



Mit dieser Platte testen Sie Ihre Lautsprecherboxen

Bestellen Sie bei

Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1
Karl-Friedrich-Str. 14-18 Postfach 1709



Höchster Wert der Wiedergabe-genauigkeit getestet beim JANSZEN Elektrostaten Z412

Die führende Testzeitschrift **Consumer Reports** testete und verglich 20 Lautsprecher der oberen Klasse. Fazit: 90 % Wiedergabegenauigkeit beim Janszen Z 412 — der höchste gemessene Wert.

Elektrostatische Lautsprecher gelten als das Nonplusultra für die Wiedergabe der hörbaren Töne und deren Obertöne im Mittel- und Hochtonbereich. Kein anderes System kommt dem absoluten Ideal so nahe im Sinne von Verzerrungsfreiheit, durchsichtigem Klang und Abstrahlungsbreite.

Vorführung von Elektrostaten versch. Größen bei:

elektro·egger audiovision
8 münchen 60 · gleichmannstr. 10 · 0811/883058



---

von HiFi-Stereo bis Quadro: Neues von Heathkit.



HEATHKIT Audio Scope AD-1013

Speziell für die optische Darstellung von 2- und 4-Kanal-Tonreproduktionen hat HEATHKIT das Audio Scope AD-1013 konzipiert. Für HiFi-Studios, Servicewerkstätten und für den anspruchsvollen Musikliebhaber ist dieses Gerät eine ideale Ergänzung zur Demonstration und Prüfung hochwertiger Musikanlagen.
Es ermöglicht die Kontrolle von Kanaltrennung, Phasenlage, Frequenzgang, Amplitude, Multipath-Empfang und die genaue Abstimmung bzw. Abgleich von Empfängern und Verstärkern. Die getriggerte Zeitbasis erhöht den Bedienungskomfort. Alle Eingangssignale können einzeln oder in Kombinationen dargestellt werden.
Für die Prüfung von Tunern, Verstärkern und sonstigen Tonquellen kann dieses Gerät die Funktion eines normalen Oszillografen übernehmen. Ein eingebauter Sinusgenerator, stufenlos regelbar von 20 Hz – 20 kHz, erweitert den Anwendungsbereich. Moderne Technik, verbunden mit einem eleganten Design, machen dieses äußerst preisgünstige Audio Scope zu einem zukunftsicheren Universalgerät. Ausführliche Einzelbeschreibungen erhalten Sie kostenlos auf Anfrage.
Englische Bau- und Bedienungsanleitung.
Bausatz: **DM 685,–** Betriebsfertig: **DM 1.050,–**

HEATHKIT 4-Kanal MW/UKW-Empfänger AR-2020

Bestechend in Leistung und Qualität ist dieser neue preiswerte 4-Kanal MW/UKW-Empfänger von HEATHKIT. Das neue Design paßt sich der modernen Flachbauform an. Es wirkt sachlich und dennoch attraktiv.
Musikleistung 25 Watt pro Kanal. Das UKW-Empfangsteil ist mit zwei integrierten Schaltkreisen und zwei keramischen Filtern ausgestattet, die ein Höchstmaß an Trennschärfe (60 dB) und Wiedergabe bieten. Ein PLL-Multiplex-Demodulator sorgt für eine Kanaltrennung von 40 dB, bei einem Klirrfaktor kleiner als 0,5%. Eingangsempfindlichkeit 2 uV bei 20 dB Rauschabstand. Vielfache Anschlußmöglichkeiten an der Rückseite des Gerätes für alle Programmquellen. – Zusätzlicher Reserveanschluß für Monitor oder Audio Scope.
Das sind einige der vielen Merkmale, die dieser hervorragende 4-Kanal MW/UKW-Empfänger AR 2020 von HEATHKIT aufweist. Gerne informieren wir Sie über weitere Einzelheiten. Fordern Sie daher unsere kostenlosen technischen Unterlagen an sowie unseren neuesten HEATHKIT-Katalog.
Englische Bau- und Bedienungsanleitung.
Bausatz: **DM 995,–** Betriebsfertig: **DM 1.510,–**

Alle Preise verstehen sich einschließlich MwSt. – Porto- und frachtfreier Versand innerhalb der BRD und West-Berlin bei Aufträgen über DM 100,–.
Telefonische Auftragsannahme jederzeit unter der Rufnummer 06103-1077.

KOSTENLOS erhalten Sie den interessanten HEATHKIT - Katalog, wenn Sie den nebenstehenden Coupon ausfüllen, auf eine frankierte Postkarte kleben und an uns einsenden. Der HEATHKIT-Katalog - Profi- und Hobby-Elektronikern in aller Welt seit 25 Jahren wohlbekannt - ist eine Fundgrube für alle, die sich dem faszinierenden und lehrreichen Selbstbau elektronischer Geräte widmen wollen. Auf teils mehrfarbigen Seiten zeigen wir Ihnen zahlreiche Modelle aus allen Gebieten der Industrie- und Unterhaltungselektronik. Lassen Sie sich überraschen, was HEATHKIT alles zu bieten hat. Daher unser guter Rat: KATALOG GLEICH ANFORDERN!

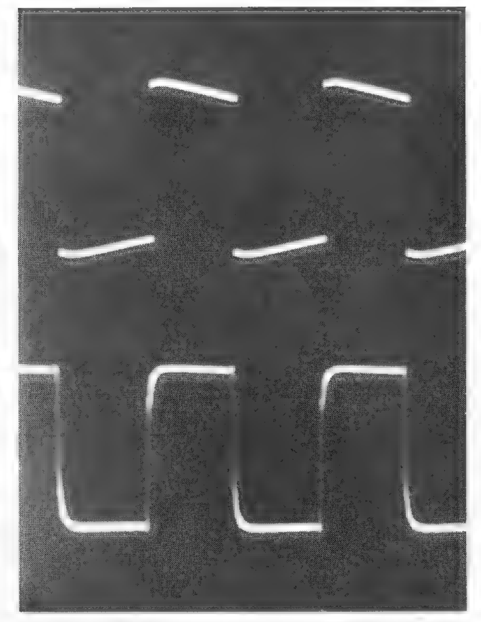
HEATHKIT
Schlumberger

PF/474

HEATHKIT GERÄTE GMBH
6079 SPRENDLINGEN B. FRANKFURT/M
ROBERT BOSCH STR. 32-38
TEL. (06103) 1077 · TELEX 04-17 986

(Bitte in Druckschrift ausfüllen)

gleichzeitig hohen Empfindlichkeit nicht sehr schwerwiegende Minuspunkt des Verstärkers ergibt sich bei den Werten des Fremdspannungsabstandes, insbesondere bei den auf 2x50 mW bezogenen Werten. Hier zeigte sich in einem Kanal ein leichter Brumm, der die ermittelten Meßwerte für diesen Kanal um ca. 5 bis 6 dB verschlechterte. Ob es sich dabei um einen serientypischen Konstruktionsmangel handelt oder um einen Individualfehler unseres Testgerätes, konnten wir nicht feststellen.
Nicht ganz so einheitlich zeigt sich das Bild des UKW-Empfangsteils: hier offenbarte der STR-7055 einige, wenngleich nicht sehr gravierende Schwächen. So liefert er bei Stereo-Betrieb und hohen Modulationsfrequenzen ein verzerrtes und durch nichtlineare Mischprodukte mit dem Pilotsignal angereichertes „Signalgemisch" am Ausgang, so daß wir die obere Frequenzgrenze des Übertragungsbereiches nur bei Mono-Betrieb ermitteln konnten. Nicht ganz dem gewohnten Stand eines Spitzengerätes entsprechen auch die Werte der Übersprechdämpfung, wenngleich die betreffende DIN-Forderung auch noch mit Sicherheitsabstand eingehalten wird.



5 Rechteckübertragungsverhalten gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten)

6 Oszillogramm der Fremdspannung am Ausgang, oben bei Betrieb über Eingang AUX, unten über Phono

Bei der Messung der HF-Selektionskurve stellten wir fest, daß das Gerät über eine nicht abschaltbare Nachstimmautomatik verfügt. Dies erklärt die vergleichsweise große HF-ZF-Bandbreite von nahezu 250 kHz. In Anbetracht dieser Bandbreite ist der Wert der 300-kHz-Trennschärfe durchaus als ordentlich zu bezeichnen, allerdings entspricht die gewählte Auslegung nicht den europäischen Empfangsverhältnissen, für die schmalbandigere Empfänger mit größeren Werten der 300-kHz-Selektion im allgemeinen besser geeignet sind. Dagegen ist der Wert der Gleichwellenselektion mit nur 1,1 dB sehr gut, gleiches gilt für die Spiegelselektion und die ZF-Dämpfung.

Empfangstest

Beim Empfangstest bestätigten sich die Vermutungen, die sich bereits aufgrund der Messungen ergeben hatten. Unter normalen Empfangsverhältnissen, das heißt bei ausreichender Empfangsfeldstärke und nicht zu dicht beieinanderliegenden Stationen (Abstand größer 300 kHz) ist mit dem STR-7055 ein ausgezeichneter UKW-Empfang möglich. Die Abstimmung arbeitet sehr präzise, die Empfindlichkeit des Ratiomitte-Instruments erlaubt eine genaue Sendereinstellung.
Auf Schwierigkeiten stößt man allerdings bei extremen Empfangsverhältnissen, wenn beispielsweise zwei dicht beieinanderliegende Stationen mit stark unterschiedlicher Feldstärke am Empfangsort einfallen. Hier erweist sich die nicht abschaltbare Fangautomatik teilweise als Handicap, weil sie das Gerät natürlich zur stärkeren Station hinzieht. Will man die Empfangsverhältnisse durch entsprechende Ausrichtung einer Peilantenne verbessern, so fehlt hierzu eine Feldstärke-Anzeige, so daß man ausschließlich auf das Gehör angewiesen ist. Andererseits soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß derart ungünstige Empfangsverhältnisse beileibe nicht überall gegeben sind. Wenn sie dennoch, beispielsweise in der direkten Umgebung starker Ortssender auftreten, so betrifft das im allgemeinen nur eine einzige Stelle im gesamten Frequenzbereich, so daß die Einschränkung der praktischen Nutzbarkeit des Empfängers nicht sehr groß ist. Auf der anderen Seite liefert der STR-7055 durch seine große Bandbreite und Empfindlichkeit den ungestörten und unverzerrten Empfang auch schwacher und stark modulierter Stationen bei ausgezeichneter Klangqualität.

Betriebs- und Musik-Hörtest

Beim Betriebstest zeigt der STR-7055 alle seine Vorzüge hinsichtlich Bedienungskomfort und Vielseitigkeit. Die Bedienung ist einfach und angenehm, wozu die übersichtliche und klare Gestaltung wie auch die Stabilität und Leichtgängigkeit der Bedienungsorgane das Ihre beitragen. Die Leistungsreserven in Verbindung mit den hohen Empfindlichkeiten aller Eingänge erlauben weit mehr als Hi-Fi-gerechte Lautstärke, dabei ist die Wiedergabequalität ohne jeden Tadel, das Klangbild ist ausgesprochen brillant und durchsichtig. Der gewaltige Lautstärkeregler erlaubt auch im Anfangsbereich eine feinfühlige Einstellung von „Zimmerlautstärken". Das Gerät erzeugt keinerlei Schaltknackse, auch nicht beim Ein- oder Ausschalten oder bei der Betätigung eines der Filter.

Zusammenfassung

Der STR-7055 bietet einen ausgezeichneten Verstärkerteil, der ohne Einschränkungen in die Spitzenklasse eingestuft werden kann. Der UKW-Empfangsteil fällt demgegenüber geringfügig ab, hält aber dennoch insgesamt beurteilt das Niveau der oberen Mittelklasse. Es sollte jedoch unbedingt ein Instrument zur Feldstärkeanzeige vorhanden sein.
Der Bedienungskomfort ist, sieht man über das Fehlen einer Feldstärkeanzeige für UKW hinweg, ansonsten ausgezeichnet. Hinsichtlich Stabilität der Konstruktion und Sauberkeit der Verarbeitung muß man den STR-7055, wie übrigens alle Geräte aus dem SONY-Programm, zu jener Gruppe von Exklusiv-Geräten rechnen, die derzeit unangefochten die Spitze halten.

mth

Ein neuer Maßstab.

THE FISHER 504

Fisher Studio-Standard.

Mit diesem hohen Anspruch hat FISHER eine neue Serie von Hi-Fi-Quadrophonie-Receivern entwickelt, die in ihrer Leistung und Technik kaum zu überbieten sind.
Wenn Sie sich für 4-Kanal-Wiedergabe höchster Natürlichkeit und Präzision interessieren, nehmen Sie FISHER als Maßstab.



THE FISHER 304

Wollen Sie mehr über die neuen Hi-Fi-Quadrophonie-Receiver erfahren? Dann fordern Sie ausführliches Informationsmaterial. Schreiben Sie an

ELAC

ELECTROACUSTIC GMBH
23 Kiel
Westring 425-429

Kompromißlose Sicherheit. Die Hi-Fi-Receiver der Studio-Standard-Serie sind auf das SQ-4-Kanal-Verfahren von CBS ausgelegt. Aber ganz gleich, welches Verfahren einmal gültig sein wird, Sie sind darauf vorbereitet. Auf jedes Quadrophonie-System. Natürlich gilt der Studio-Standard auch, wenn Sie erst einmal nur Stereophonie hören wollen.
Höchste Qualität. Neueste technische Erkenntnisse (aus der Satelliten-Technik abgeleitete „PLL"-Schaltung, Doppel-MOSFET's) und bewährte Schaltelemente wurden optimal miteinander kombiniert.
Hohe Leistung. Ein neues Schaltkonzept der 4 Endstufen ergibt bei Umschaltung von Quadrophonie auf Stereo-Betrieb erhöhte Leistung pro Kanal (Beispiel FISHER 504, Sinusleistung) an 4 Ohm von 4 x 50 Watt auf 2 x 55 Watt, an 8 Ohm von 4 x 40 Watt auf 2 x 110 Watt.
Exclusiver Komfort. Ob „Joystick" zur perfekten Balance-Einstellung oder „Audio Display" zur 4-Kanal-Intensitätsanzeige beim FISHER 504, die Receiver der Studio-Standard-Serie haben alle Regelmöglichkeiten, um die Tonwiedergabe optimal zu gestalten.



THE FISHER 404



Studio 8060 Stereo K

Die Saba Werke beabsichtigen offensichtlich mit ihrem noch deutlich unter der 900-DM-Grenze liegenden HiFi-Studio 8060 Stereo K einem zusätzlichen Kreis von Interessenten die Möglichkeit der stereophonen und quasi-quadrophonen HiFi-Wiedergabe zu erschließen. Aus Gründen der Rationalisierung ist es daher wohlverständlich, wenn die Gehäuse- und Frontplattengestaltung, deren Abmessungen, die großflächige, aber durch ihre Aufteilung und die vielen senkrechten Linien etwas unruhig und zugleich unübersichtlich wirkende Abstimmskala, sowie die grundsätzliche Anordnung der Bedienelemente dem Saba HiFi-Studio 8100 Stereo K entsprechen (vgl. H. 3/74).

Kurzbeschreibung

Beim Saba 8060 werden für die UKW-Sendervorwahl anstelle der beim 8100 benutzten Sensorflächen die üblichen Kleintasten mit Rändelknopf verwendet. Zur Frequenzanzeige der fünf vorwählbaren UKW-Sender dienen den Einstelltasten zugeordnete kleine senkrechte Skalenfelder. In dem sechsten senkrechten Feld wird bei in Funktion befindlicher automatischer Scharfabstimmung (AFC) deutlich eine rote Fläche sichtbar. Die AFC wird beim 8060 durch Drehung des, der Kleintaste zugeordneten und beim Testgerät etwas schwergängigen Rändelknopfes ein- bzw. ausgeschaltet. Rechts neben dem Kleinskalenfeld ist das nur in einem relativ kleinen Bereich feldstärkeabhängige Abstimminstrument sowie die Stereo-Leuchtanzeige untergebracht. Den übrigen Mittelraum der Frontplatte nimmt die große Linear-Abstimmskala ein. In dem schmalen unteren Streifen, rechts neben den vorerwähnten Bedienelementen für die Sendervorwahl und AFC folgen die wegen ihrer Gestaltung völlig unauffälligen Betriebsart-Wahltasten mit folgenden Funktionen: „U" (= UKW), „K" (= KW), „M" (= MW), „L" (= LW), „Phono" (= magnetischer bzw. Kristalltonabnehmer) und „Band" (= Tonbandwiedergabe). Nach einem schwarzen Leerfeld mit doppelter Tastenbreite folgen dann vier Tasten zur Beeinflussung des Verstärkerteiles. Mit der „Linear"Taste läßt sich der bei der Lautstärkeeinstellung in etwa der Ohrkurve entsprechende Frequenzverlauf auf linearen Frequenzgang umschalten. Bei gedrückter Taste „Mono" werden die beiden Verstärkerkanäle parallel geschaltet, es erfolgt also eine monaurale Wiedergabe. Die beiden nächsten Tasten („Rump." „Rausch.") lassen die Rumpel- bzw. Rauschfilter wirksam werden. Aus Kostengründen mußten, gegenüber dem Saba 8100, die zuschaltbare UKW-Stillabstimmung sowie die Möglichkeit der Vor-/Überband-Abhörkontrolle (= Monitor) bei Tonbandaufnahmen entfallen. Die weitere Ausstattung des unteren Bedienfeldes ist beim 8060 exakt die gleiche wie beim 8100. Hinter dem kleinen Klappdeckel befindet sich der nicht gerade sehr bequem bedienbare Knebel des 3stufigen Schiebeschalters zur Lautstärkeeinstellung der beiden rückwärtigen Lautsprecher bei quasi-quadrophoner Wiedergabe sowie die DIN-Stereo-Kopfhörerbuchse. Rechts neben dieser Klappe folgen die beiden sich gegenseitig nicht auslösenden Tasten zur Abschaltung aller Lautsprecher bei Kopfhörerbetrieb und Zuschaltung der rückseitigen Lautsprecher für quasi-quadrophone Wiedergabe. Die äußerste rechte Taste („Ein-Aus") dient als Netzschalter. Über der großflächigen Haupt-Abstimmskala haben die weichgängigen Flachbahn-Schieberegler für die Balance-, Tiefen-, Höhen- und Lautstärkeeinstellung ihren Platz gefunden.



1 Rückseite des Saba 8060

Ebenso wie beim Saba 8100 ist auch die 8060-Stereo-Endstufe gegen Kurzschluß bzw. Überlastung vollelektronisch gesichert. Die Bestückung und Aufteilung der 8060-Geräterückseite (Bild 1) entspricht im wesentlichen der des Saba 8100. Ganz links sind die DIN-Buchsen für das Stereo-Frontlautsprecherpaar und die beiden rückwärtigen Lautsprecher angeordnet. Darauf folgen die 5poligen Normbuchsen zum Anschluß eines Tonbandgerätes bzw. Kasettenrecorders, des Kristalltonabnehmers sowie eines magnetischen Tonabnehmers. Ganz rechts befinden sich die Normbuchsen zum Anschluß je einer UKW- und einer AM-Antenne. Durch Umstecken eines Metallbügels kann auch beim 8060 der UKW-Dipol zugleich als AM-Empfangsantenne benutzt werden.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

I Allgemeine Betriebseigenschaften

Frequenzbereich FM	87,33 bis 104,99	MHz
Frequenzbereich KW	5,90 bis 18,90	MHz
Frequenzbereich MW	510 bis 1630	kHz
Frequenzbereich LW	140 bis 360	kHz

Skalengenauigkeit
maximale Abweichung

bei 88 MHz	– 10 kHz
bei 100 MHz	+440 kHz

Instrumente
Vollausschlag Feldstärkeinstrument bei ca. 100 µV

Automatische Frequenznachregelung (AFC)
gemessen bei 100 MHz Mittenfrequenz und U_e = 100 µV an 240 Ω

Haltebereich	–260/+195 kHz
Fangbereich	–255/+195 kHz

II Empfindlichkeit

Eingangsempfindlichkeit
bezogen auf ±40 kHz Hub

mono 26 dB S+N/N	1,25 µV
stereo 30 dB S+N/N	1,40 µV
stereo 46 dB S+N/N	40,00 µV
Begrenzereinsatz (–3 dB)	2,60 µV
Stereo-Einsatz	12,00 µV
hierbei Signal-Rauschspannungsabstand	35,50 dB

III Wiedergabegüte

alle Werte gemessen bei einer Eingangsspannung von U_e = 1 mV an 240 Ω

Signal-Rauschspannungsabstand
bezogen auf 40 kHz Hub

Fremdspannungsabstand

mono	62,0 dB
stereo	61,0 dB

Geräuschspannungsabstand
bewertet mit Ohrkurvenfilter nach DIN 45405

mono	63,5 dB
stereo	62,5 dB

Pilottondämpfung 54,0 dB

Klirrgrad

bei 1 kHz und bei 40 kHz Hub	0,22%	Senderabstimmung
bei 75 kHz Hub	0,50%	über AFC
im Bereich von 250 Hz bis 6,3 kHz bei 40 kHz Hub	≦0,30%	Senderabstimmung über AFC

Übertragungsbereich (–3 dB)
bei Preemphasis von 50 µs 45 Hz bis 12,8 kHz

Übersprechdämpfung
gemessen bei U_e = 1 mV an 240 Ω und 40 Khz Hub für:

1 kHz	28,5 dB
250 Hz bis 6,3 kHz	≧27,0 DB
6,3 kHz bis 12,5 kHz	≧26,5 DB
bei 1 kHz nach Nachstimmung optimal erreichbarer Wert	31,0 dB

IV Trennschärfe

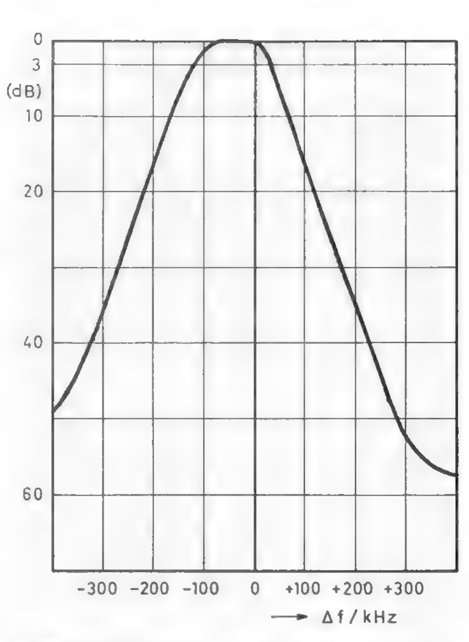
alle Werte gemessen bei 100 µV an 240 Ω, wenn nicht anders vermerkt

HF-ZF Bandbreite (siehe auch **Bild 2**)	130 kHz
Sperrung (±300 kHz Trennschärfe)	43 dB
Kreuzmodulationsdämpfung für ein S+N/N von 20 dB (siehe auch **Bild 3**)	37,0 dB
ZF-Dämpfung	78,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	44,0 dB
Gleichwellenselektion bei U_e = 1 mV	5,5 dB

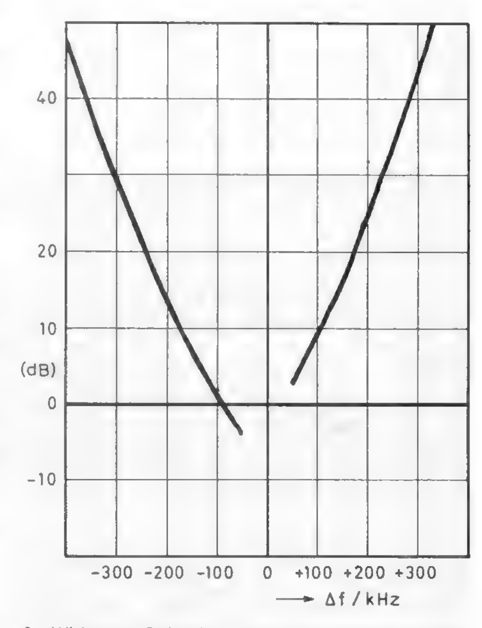
b) Verstärkerteil

Sinus-Ausgangsleistung
für 1% Klirrfaktor, gemessen bei 1 kHz und gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle

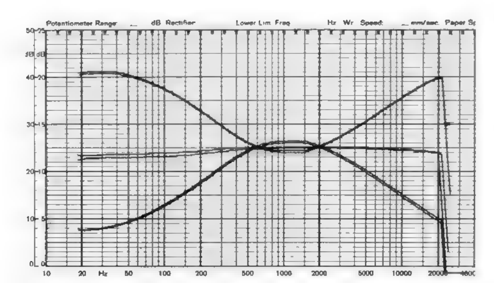
an 4 Ω reell	2 x 25,0 W
an 8 Ω reell	2 x 18,4 W
an 16 Ω reell	2 x 12,0 W



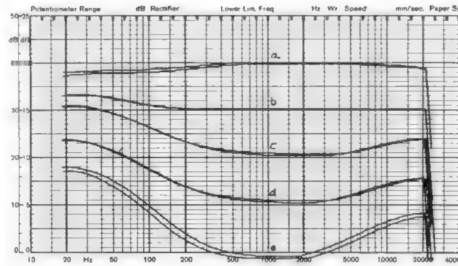
2 HF-Selektionskurve der Zweizeichentrennschärfe, gemessen bei f_0 = 100 MHz, U_e = 100 µV, Nutzsender moduliert, f_0 = 1 kHz, Hub + 40 kHz, HF-Pegeldifferenz für ΔU_a = –3 dB am Ausgang



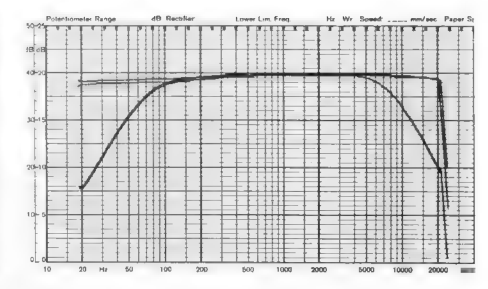
3 Wirksame Selektion (Kreuzmodulation) gemessen bei f_0 = 100 MHz, Nutzsender U_e = 100 µV unmoduliert, Störsender moduliert f_0 = 1 kHz, Hub ± 40 kHz, HF-Pegeldifferenz für S + N/N = 20 dB am Ausgang



4 Regelumfang der Tiefen- und Höheneinstellung bei maximaler Anhebung und Absenkung



5 Frequenzgang der gehörrichtigen Lautstärkeregelung, gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung über Eingang Band für die Reglerstellungen 0 dB (a) bis –40 dB (e)



6 Frequenzgang bei geschaltetem Rumpel- und Rauschfilter

Übertragungsbereich
für –3 dB Abfall der Frequenzkurve am Lastwiderstand, gemessen über Eingang Band

an 4 Ω reell	14,5 Hu bis 51 kHz
an 8 Ω reell	15,5 Hz bis 52 kHz
an 16 Ω reell	15,0 Hz bis 53 kHz

Leistungsbandbreite

an 4 Ω reell	5,8 Hz bis 120 kHz
an 8 Ω reell	<5,0 Hz bis 100 kHz

Frequenzgang 20 Hz bis 20 kHz
gemessen über Eingang Band

bei Mittelstellung der Klangregler	≦ –2 dB
zwischen 40 Hz und 15 kHz	≦ –1,5 dB

Phonoentzerrung
Abweichungen von der RIAA-Kennlinie im Bereich

von 20 Hz bis 20 kHz	≦ –5,0 dB
von 40 Hz bis 20 kHz	≦ –2,0 dB

Klangregelung
Bild 4 zeigt den Regelumfang der Tiefen- und Höhenbeeinflussung bei maximaler Anhebung und Absenkung

Gehörrichtige Lautstärkeregelung
Bild 5 zeigt den Einfluß der gehörrichtigen Lautstärkeregelung, gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung bis zu Pegeln von –46 dB unter Vollaussteuerung über Eingang Band in beiden Kanälen.

Anmerkung: Für die gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung darf die Taste „Linear" nicht gedrückt werden.

Filter
Bild 6 zeigt den Frequenzgang bei geschaltetem Rumpel- und Rauschfilter

Klirrgrad
im Stereobetrieb bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle mit 1 kHz

	an 4 Ω	an 8 Ω
2 x 0,5 W	0,08%	0,05%
2 x 5,0 W	0,05%	0,05%
2 x 15,0 W		0,05%
2 x 20,0 W	0,05%	
2 x 18,5 W		1,00%
2 x 25,0 W	1,00%	

im Leistungsbereich von 2 x 0,5 W Nennleistung (2 x 22 W) an 4 Ω und im Frequenzbereich
von 40 Hz bis 15 kHz ≦0,40%
im gleichen Frequenzbereich an 8 Ω, aber im Leistungsbereich
von 2 x 0,5 bis 2 x 15 W ≦0,14%

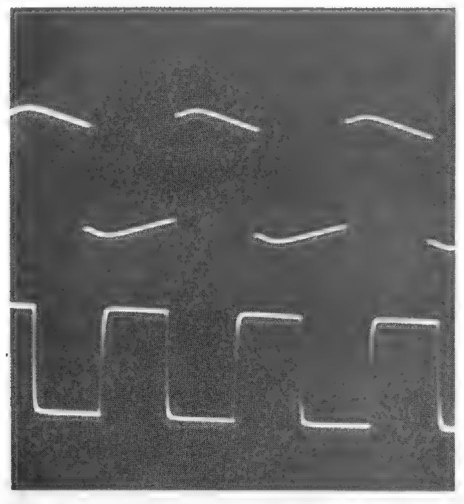
Intermodulation
gemessen bei Nennleistung an 4 Ω und einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1 für die Frequenzpaare

250 Hz/ 8 kHz	≦0,09%
150 Hz/ 7 kHz	≦0,10%
60 Hz/ 7 kHz	≦0,09%
40 Hz/12 kHz	≦0,10%

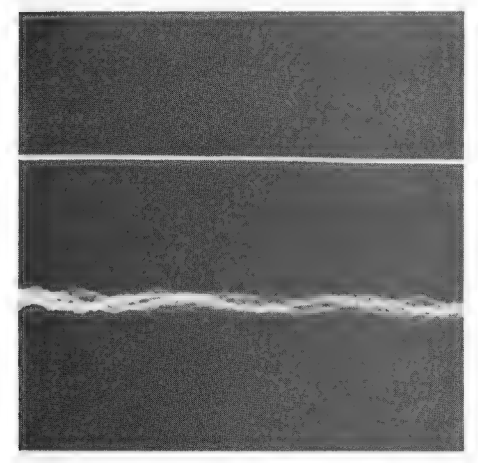
gemessen bei 2 x 18 W an 8 Ω und sonst gleichen Meßbedingungen

250 Hz/ 8 kHz	≦0,07%
150 Hz/ 7 kHz	≦0,09%
60 Hz/ 7 kHz	≦0,09%
40 Hz/12 kHz	≦0,10%

Eingangsempfindlichkeiten
gemessen bei 1 kHz und bezogen auf 2 x 22 W an 4 Ω bzw. 2 x 18 W an 8 Ω



7 Rechteckdurchgänge für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten), gemessen bei –6 dB unter Vollaussteuerung



8 Oszillogramm der Fremdspannung am Ausgang. Oben über Eingang Band, unten über Eingang Phono, magn.

Band	162 mV	206 mV
Phono, Kristall	54 mV	69 mV
Phono, magnetisch	2,35 mV	2,97 mV

Übersteuerungsfestigkeit
des Einganges Phono, magn. 33,5 dB

Ausgangsspannung für Tonbandaufnahmen
bei 5 mV auf Phono magn. 0,7 mV/kΩ

Signal-Fremdspannungsabstand
gemessen bei normgerechtem Abschluß der Eingänge und bezogen auf:

	Nennleistung an 4 Ω	2 x 50 mV an 4 Ω
Band	83,5 dB	57,5 dB
Phono, Kristall	55,0 dB	53,0 dB
Phono, magn.	67,0 dB	57,5 dB

Anmerkung: Der Anschluß „Band" und Phono, Kristall ist berührungsempfindlich. Hierbei verschlechtern sich die gemessenen Werte

Übersprechdämpfung
gemessen bei Nennleistung.
Nicht modulierter Kanal mit Normabschluß am Eingang

	Band	Phono Kristall	Phono magn.
40 Hz	≧63,0 DB	≧49,0 dB	≧42,0 dB
1 kHz	≧57,5 dB	≧34,5 dB	≧61,5 dB
5 kHz	≧46,0 dB	≧29,0 dB	≧58,0 dB
10 kHz	≧41,0 dB	≧28,5 dB	≧55,0 dB

Rechteckdurchgänge
Bild 7 zeigt die Rechteckdurchgänge bei Aussteuerung mit –6 dB unter Vollaussteuerung für die Impulsfolgefrequenzen 100 Hz (oben) und 5 kHz (unten).

Oszillogramm der Fremdspannungen
Bild 8 zeigt die Oszillogramme der Ausgangsfremdspannung bei einer Vertikal-Ablenkempfindlichkeit von 30 mV/cm. Oben: in Stellung „Band", unten: in Stellung „Phono magn."

Dämpfungsfaktor
für 4 Ω 90 dB

Unverbindlicher Richtpreis
incl. MwSt. 848,– DM

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die Eichgenauigkeit der Hauptabstimmskala im UKW-Bereich läßt etwas zu wünschen übrig. Wenn auch die von uns bei 88 MHz gemessene Abweichung von 10 kHz vernachlässigbar klein ist, kann man dies von den Durchschnittswerten, die bei etwa 250 kHz liegen und gar von den Maximalwerten um 400 bis 440 kHz nicht sagen. Der Feldstärkebzw. Antennenspannungs-Anzeigebereich ist mit maximal 100 μV – wie es allerdings von einem HiFi-Gerät der Niedrigst-Preisklasse nicht anders erwartet werden kann – schmal. Der Vollausschlag des Abstimminstrumentes besagt daher nur, daß für Stereobetrieb eine genügend große Antennenspannung für rauscharmen Empfang zur Verfügung steht. Zur exakten Abstimmung ist das Instrument weniger geeignet. Hierfür sollte beim 8060 nach Senderwahl die ausreichend exakt funktionierende „AFC" eingeschaltet werden. Die Eingangsempfindlichkeit des 8060-Empfängerteiles und sein Begrenzereinsatz sind vernünftig gewählt. Das Gleiche gilt für seinen Stereoeinsatzpunkt. Ein Lob verdient des weiteren die gute Kreuzmodulationssicherheit. Sehr gut ist der Signal-, Fremdbzw. Geräuschspannungsabstand bei ausreichend großer Antennenspannung. Das gleiche Prädikat gilt für den niedrigen Klirrgrad und die hohe Pilottondämpfung des 8060-Empfängerteiles. Weniger schön allerdings ist die auf Trägermitte bezogene Unsymmetrie der ZF-Durchlaßkurve (siehe Bild 2). Es kann sich allerdings beim Testgerät um einen Fertigungsausreißer handeln. Für die relativ schmale ZF-Bandbreite von 130 kHz dürfte die Trennschärfe größer sein. Die Übersprechdämpfung des Empfängers ist noch so groß, daß bei optimaler Sendereinstellung keine Verkleinerung der akustischen Basisbreite entsteht.
Die Sinus-Ausgangsleistung des 8060-Verstärkerteiles ist so groß, daß in normalen Wohnräumen und bei Verwendung von Lautsprecherboxen mit nicht zu geringem Wirkungsgrad für Modulationsspitzen die wünschenswerte Leistungsreserve zur klirrgradarmen Wiedergabe mit Sicherheit zur Verfügung steht. Dabei ist die thermische Belastung der Leistungsstufen dank ihrer Gesamtkonzeption gering. Der Frequenzgang bei Mittelstellung des Tiefen- und Höhenreglers sowie gedrückter Lineartaste zeigt im Tiefenbereich eine geringfügige Überschreitung der nach DIN 45500 zulässigen Toleranzgrenze. Diese kann jedoch ohne weiteres durch entsprechende Einstellung des Tiefenreglers beseitigt werden. Die bei Schallplattenbetrieb mit magnetischem Tonabnehmer unterhalb 30 Hz einsetzende starke Frequenzgangdämpfung könnte

zwecks Dämpfung von Laufwerk-Rumpelstörspannungen konstruktiv beabsichtigt sein. Zweckmäßig ausgelegt sind die Frequenzgangkurven für die gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung. Lob verdient die gute Auslegung des Rumpel- und Rauschfilters, die gute Pegelübereinstimmung beider Kanäle bei Mittelstellung des Balancereglers, die sehr hohe Übersteuerungsfestigkeit des Einganges Phono magnetisch sowie die bis zur zulässigen Nennleistung gehörmäßig mit Sicherheit nicht wahrnehmbaren Klirrgrad- und Intermodulationsverzerrungen. Geht man von der Überlegung aus, daß man im praktischen Betrieb mit der Hand nicht in die Nähe der Tonbandanschlußbuchse an der Geräterückseite kommt, gilt das gleiche Lob ebenfalls für den Signal-Fremdspannungsabstand beim Betrieb mit einem Tonbandgerät und der Schallplattenwiedergabe mittels magnetischem Tonabnehmer. Auch die Übersprechdämpfung bei diesen beiden Betriebsarten ist im gesamten Hörbereich gut, bei Benutzung eines Kristalltonabnehmers verstärkerseitig jedoch eindeutig unter den in der DIN 45500 festgelegten Mindestwerten liegend. Wenn dies einerseits auch bedauerlich ist, sollte diese Tatsache dennoch aus folgenden Gründen nicht überbewertet werden. Für einigermaßen hifi-gerechte Wiedergabe gibt es bis heute kaum wenige Kristalltonabnehmer-Modelle. Außerdem ist der Anschluß „Phono Kristall" des 8060 wegen eingebauter Frequenzgangentzerrung zum Anschluß anderer hochpegeliger Quellen (entsprechend „Aux") nicht geeignet.

UKW-Empfangstest

Der Empfangstest mit dem 8060 erfolgte ebenso wie der mit dem Saba 8100 an der Nordwestseite von Baden-Baden in leichter Höhenlage. Wie bei allen Empfangstests der HiFi-Stereophonie wurde sowohl eine auf dem Laborboden liegende UKW-Behelfsantenne wie auch eine etwa 2,50 m über dem Dachfirst installierte drehbare 7-Element-UKW-Richtantenne benutzt.

Die Behelfsantenne brachte 12 Mono- und 6 Stereosender, also insgesamt 18 Stationen in guter Qualität. 8 weitere Monosender sowie 2 Sterosender wurden in ausreichender Qualität bzw. mit leichtem bis mittlerem Rauschen empfangen. Bei den letzteren war die Wiedergabe von 4 Stationen auch durch Mehrwegeempfang sowie Phasenlaufzeitverzerrungen beeinträchtigt. Dieses gute Ergebnis ist an einer Behelfsantenne nur deshalb möglich, weil der Empfängerstandort des Testers in Baden-Baden topographisch günstig liegt.

Bei Benutzung der drehbaren 7-Element UKW-Richtantenne, für deren Einpeilung auf den jeweiligen Senderstandort der Anzeigebereich des Abstimminstrumentes allerdings zu klein ist, fielen auch die mittels Behelfsantenne nur befriedigend gehörten UKW-Sender sowie weitere Stationen gut ein. Außerdem verschwanden, mit Ausnahme von 2 Sendern, die durch Mehrwegeempfang verursachten Wiedergabeverzerrungen. Dieses Ergebnis soll gleichzeitig ein Hinweis darauf sein, daß man, gerade bei HiFi-Geräten, nur in wenigen Ausnahmefällen auf die Verwendung einer UKW-Hochantenne, und sei es auch nur ein Kreuzdipol, verzichten sollte. An dem nach Norden und Westen weitgehend freien und damit topographisch günstigen Empfängerstandort des Testers konnte er u. a. die Stereoprogramme von France Musique, des Hessischen Rundfunks über den Feldberg/Taunus, des Saarländischen Rundfunks über die Göttelborner Höhe, des Süddeutschen Rundfunks über den Königstuhl bei Heidelberg sowie den Südwestfunk über dessen Sender Baden-Baden, Donnersberg, Hornisgrinde und Weinbiet I einwandfrei bzw. mit nur leichtem, d. h. bereits bei Mezzofortepassagen untergehendem Rauschen hören. Bei Benutzung der automatischen Scharfabstimmung (AFC) bereitete die optimale Sendereinstellung, trotz der im „Kommentar zu unseren Meßergebnissen" genannten Unsymmetrie der ZF-Durchlaßkurve keine erwähnenswerten Schwierigkeiten. Lediglich der Empfang des Senders Donnersberg I, der nur einen Frequenzabstand von +200 kHz gegenüber dem Sender Baden-Baden aufweist, erforderte trotz Richtantenne und eines um etwa 90° unterschiedlichen Sendereinfallwinkels etwas Fingerspitzengefühl. Das Gesamtergebnis der 8060-Empfangsleistung ist daher insgesamt als gut zu bezeichnen.

Betriebs- und Musikhörtest

Beim Empfangsbetrieb mit dem 8060 sollte man sich nicht durch den meist großen Ausschlag des Abstimminstrumentes zu Fehlschlüssen verleiten lassen. Aus den bereits genannten Gründen ist ein ausreichend rauscharmer Stereoempfang erst bei einem Instrumenten-Mindestausschlag von „8" möglich. Auch bei der hierbei gegebenen Antennenspannung von 25 µV sind Empfangsbeeinflussungen durch Mehrwegeempfang und Phasenlaufzeitverzerrungen durchaus möglich. Bei gezielter Suche nach bestimmten Sendern empfand der Tester die relativ geringe Eichgenauigkeit der Hauptabstimmskala als störend.

Für die Abhörtests benutzte der Autor wie immer bei dem Frontlautsprecherpaar seine beiden Hilton-Sounds HS-20-Boxen, als rückwärtige Lautsprecher die Grundig Kugelboxen 210 A. Dier Wiedergabeeindruck von Stereosendern, die mit einer Empfangsspannung von midestens 100 µV einfallen, ist als gut zu bezeichnen. Dies gilt, wegen der hohen Pilottondämpfung, auch für die Höhenabstrahlung. Diese weist keinerlei Rauhigkeit auf. Obwohl der 8060 keine Stillabstimmung besitzt, ist das zwischen den Sendern auftretende Empfängerrauschen relativ gering und damit unaufdringlich.

Wie auch beim Saba 8100 fände es der Tester beim 8060 für günstiger, wenn bei nicht betätigter „Linear-Taste" die gehörrichtige Lautstärkebeeinflussung ausgeschaltet wäre. Um bei dem Volumen der heute vielfach nicht allzu großen Wohnräume und gleichzeitiger Verwendung von Lautsprechern mit gutem Wirkungsgrad und Tiefenwiedergabe auf eine hifi-gerechte Lautstärke zu kommen, reicht beim 8060 eine Einstellung des Lautstärkeschiebers auf 4,5 bis 6 aus. Da die Nichtbetätigung der Lineartaste durchweg als ihre Normal-Betriebsposition angesehen wird, entsteht unter den vorgenannten Voraussetzungen aber bereits eine Überbetonung der Tiefen. Sie kann gleichzeitig die Sprachverständlichkeit verringern. Der Autor führte daher den überwiegenden Teil seines 8060-Musikabhörtestes bei gedrückter Lineartaste durch. Ebenso wie bei der Rundfunkwiedergabe ergab sich auch beim Hörtest mit Schallplatten, für deren Abtastung ein Shure V 15-II Magnetsystem verwendet wurde, ein volles, ausgewogenes und durchsichtiges Klangbild. Soweit man sich im „Raum der optimalen stereofonen Hörsamkeit" befindet und die beiden rückwärtigen Lautsprecherboxen im richtigen Abstand zu diesem aufgestellt sind, bringt Stereomusik bei Betätigung der „Quasi-Quadrotaste" eine zusätzliche Erweiterung und Verbesserung des Wiedergabeeindruckes. Ein Lob verdient bei der Schallplattenwiedergabe mittels eines magnetischen Abtastsystemes der große Signal-Fremdspannungsabstand. Selbst bei voll geöffnetem Lautstärkeregler ist nur ein leichtes Rauschen, aber keinerlei Brummen in den Lautsprecherboxen wahrnehmbar. Als voll betriebsgerecht erwiesen sich auch das Rumpel- und Rauschfilter. Durch sie wird der Gesamtklangeindruck nicht mehr als unbedingt erforderlich beeinträchtigt.

Zusammenfassung

Die Übertragungsdaten des der Niedrigst-Preisklasse zuzuordnenden Saba 2 x 25 Watt HiFi-Studios 8060 Stereo K erfüllen bei Rundfunk-, Tonband- und Schallplattenwiedergabe mit magnetischem Tonabnehmer die Anforderungen der DIN 45500. Wenn auch gewisse Beschränkungen in Bezug auf Ausstattung, Datenperfektion usw. bei einem derartigen Gerätemodell zwangsläufig unvermeidlich sind, wurden die hierdurch erforderlichen Kompromisse so geschickt gewählt, daß u. a. der wünschenswerte Abstand zur Qualitätsrisikogrenze deutlich gewahrt bleibt. Das Saba 8060 Stereo K gehört mit Sicherheit mindestens zur HiFi-Standardklasse mit einem gleichzeitig ausgezeichneten Preis-Leistungsverhältnis. Es dürfte daher für viele HiFi-Interessenten einen Kaufanreiz bilden.

Di.

Hier ist er!

Der Tuner absoluter Sonderklasse



Sequerra FM-1 Tuner*

Verkaufsargument Technik

Wir alle haben die Erfahrung gemacht, daß jeder Hifi-Hersteller gute Geräte entwickeln und bauen kann.

Aber damit geben wir uns nicht zufrieden!

Für uns ist es wichtiger denn je, unsere Geräte mit dem heutigen und letzterreichbaren Stand der Technik auszurüsten – die Grenzen absoluter Spitzen-Hifi-Qualität aufzuzeigen.
Der Sequerra FM-1 Tuner wurde von Grund auf ohne Rücksicht auf Kosten und Aufwand erbaut und ist nur in sehr begrenzten Stückzahlen lieferbar! Jedes Einzelteil wird von erfahrenen Hifi-Ingenieuren überprüft und das Gerät erst nach einem 18stündigen Betriebstest freigegeben.
Das unterzeichnete und numerierte Meßprotokoll wird jeweils in einem Exemplar den Firmenakten sowie dem Gerät beigelegt.

Verkaufsargument Leistung

Prüf- und Meßergebnisse beweisen es: Die internationalen Hifi-Spezialisten schlafen nicht – ihre Leistungsangaben können sich sehen lassen.

Aber das war uns noch nicht genug!

Hier lassen wir den Sequerra FM-1 selbst sprechen:
Endgültiges Quieting: stereo 70 dB;
Trennschärfe: ± 300 kHz: größer 130 dB
± 150 kHz: größer 20 dB;
AM-Unterdrückung: 70 dB bei 30% AM u. 100%iger FM-Modulation
20 Hz – 50 kHz: 54 dB bei 70% AM;
Klirrfaktor stereo: 0,2% bei 100% Modulation 20 Hz – 6 kHz;
0,5% bei 15 kHz, linker o. recht. Kanal;
Übersprechdämpfung: größer 50 dB bei 1 kHz; größer 33 dB bei 15 kHz linker oder rechter Kanal;
Eingangsdynamik: 120 dB (1 V sinus/300 Ohm).

Verkaufsargument Ausstattungskomfort

In Design und Ausstattung und in der Vielfalt der Nutzungsmöglichkeiten erfüllen einige Hifi-Geräte die Wünsche vieler Hifi-Freunde.

Aber wir durften uns damit nicht abfinden!

Der Sequerra FM-1 Tuner wird anspruchsvollsten Hifi-Kennern gerecht – **sein Komfort macht keine Kompromisse!**
Digital-LED-Frequenzanzeige; 11,25 cm Oszillographenröhre mit 3 verschiedenen farbigen Skalen für NF-Vektoren, HF-Abstimmung und Panoramic Display; DOLBY-B Rauschunterdrückungsschaltkreis; 5 Programmtasten mit Fernbe- 1 MHz-Quarzoszillator-Frequenzzähler (Synthesizer); Panoramic-Adapter (alle im Bereich von ± 1 MHz von Ratiomitte einfall. Sender werden auf dem Oszilloskop angezeigt und mit dem Referenzsender auf Feldstärke, Frequenzabstand und Hub verglichen).

Verkaufsargument Service

Natürlich gewähren alle Hifi-Hersteller übliche Garantiezeiten, die Ersatzteile und Arbeitszeit umfassen.

Aber was sagen wir dazu!

Die Sequerra Company gewährt dem 1-Käufer eines FM-1 Tuners Garantie auf Teile und Arbeitszeit für die Dauer von 5 Jahren.

Verkaufsargument Preis

Viele Hifi-Hersteller machen ein Geheimnis aus ihrer Preisgestaltung. Sie sprechen von einer ausgeklügelten, **preiswerten** Basis u.v.a.m.

Wir meinen:
Besonderes und **Exclusives** kostet seinen Preis oder bekommen Sie einen Rolls-Royce für 10 000,– DM?

* Beispielhafte Exclusivität der NF- bzw. RF-Technik.

COUPON

Lassen Sie sich exakt informieren oder fordern Sie gleich unseren Außendienstberater zu einem persönlichen Gespräch an!

- ☐ Senden Sie mir ausführliches Informationsmaterial über den Sequerra FM-1 Tuner
- ☐ Gegen eine Schutzgebühr von 15,– DM schicken Sie mir »das Handbuch des Sequerra FM-1 Tuners« **(lieferbar Mai 74)**
- ☐ Ich möchte mich mit Ihrem Außendienst-Berater persönlich über den Sequerra FM-1 Tuner unterhalten ____________



Sequerra-Exclusivvertretung
für die BRD und Österreich
Firma SOUNDPHONIC
8000 München 21, Mallnitzer Straße 23



Nagra IV-S

Bei hochwertigen Rundfunkreportagen und Filmaufnahmen sind die professionellen netzunabhängigen Nagra-Tonbandgeräte oft im Einsatz. Das hier getestete Nagra IV-S stellt eine Stereo-Version der Nagra IV-Geräteserie dar. Neben dieser Stereo-Ausführung sind auch Spezial-Typen lieferbar, wie z. B. mit Pilottonsystemen zur Synchronisierung der Filmkameras. Der Hersteller Kudelski S. A. (Schweiz) gibt an, daß als Konstruktionsrichtlinien militärische und aeronautische Normen dienten und daß konventionelle Studiomaschinen zumindest bezüglich der Gleichlaufschwankungen und des Geräuschspannungsabstandes übertroffen werden.

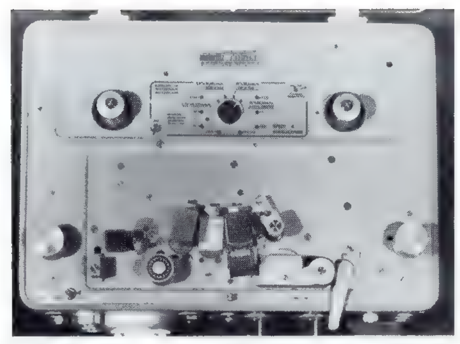
Beschreibung

Da dieses Gerät gegenüber Heimgeräten einen ungewohnten Aufbau und unübliche Bedienungselemente aufweist, scheint es angeraten, die verschiedenen Teile des Gerätes während der Schilderung des Bedienungsablaufes zu beschreiben. Die Bedienungsorgane und Anschlüsse sind auf vier Flächen angeordnet, der Frontplatte, der Laufwerkplatte und den zwei Seitenflächen. Will man das Gerät in Betrieb nehmen, so ist zuerst die Stromversorgung sicherzustellen. Im Geräteboden befindet sich ein Fach zur Aufnahme von 12 Batterien oder NC-Akkumulatoren in der Größe von Mono-Zellen (IEC R-20). Die Versorgung kann aber auch extern erfolgen über den Anschluß Power Pack (rechte Seite). Es kann neben dem Netzgerät auch eine beliebige Gleichspannung von 12 bis 30 V verwendet werden (Plus an Masse). Als Aus- und Umschalter dient der Schalter „power" auf der Frontplatte rechts unten. Dann wird auf der Laufwerkplatte die gewünschte Geschwindigkeit und Entzerrung gewählt, diese Schalter werden von größeren Spulen fast verdeckt werden. Schaltmöglichkeiten: 9,5 cm/s mit Spezialentzerrung, 19 cm/s CCIR, 38 cm/s CCIR, 38 cm/s Nagra Master-Entzerrung. Die Testmaschine war bei Aufnahme nur für CCIR vorgesehen, bei Wiedergabe kann mittels einer kleinen Schlitzschraube (Laufwerkplatte rechts hinten) auch auf NAB umgeschaltet werden. Um den Bandgeschwindigkeitswähler herum sind die acht Justageregler zur Einstellung der Aufnahmehöhenanhebung angeordnet. Zusätzlich kann man die Vormagnetisierung mittels des Stufenschalters zwischen Lösch- und Aufnahmekopf dem Band anpassen. Zum unbehinderten Einlegen des Bandes zieht man den Hebel rechts neben der Andruckrolle nach vorn, so daß die Bandführung, die Bandberuhigungs- und die Andruckrolle zurückweichen. Bei geschlossenem Deckel können 13-cm-Spulen verwendet werden, bei offenem 18-cm-Spulen. Arretiert werden die Spulen mit Rändelmuttern. Das Band wird um Umlenkrollen geführt, diese Rollen betätigen servo-mechanisch die Bremse und die Aufwickelkupplung, zur Erzielung konstanter Bandzugverhältnisse. Zum Löschen ist ein Doppel-System Löschkopf (Vollspur) vorhanden. Die Bandberuhigungsrolle ist mit einem Stroboskop versehen, um die Bandgeschwindigkeit zu kontrollieren. Zwischen Aufnahme- und Wiedergabekopf kann der Pilotkopf nachgerüstet werden. (Die Spurbreite beträgt 2 x 2 mm wie bei HiFi-Geräten

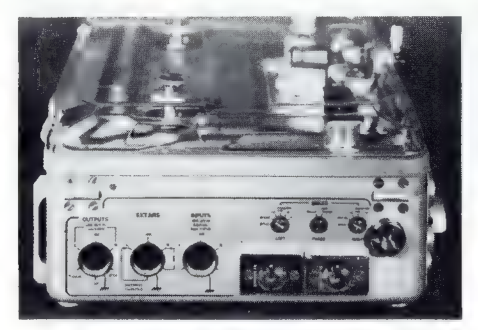


1 Nagra IV-S von vorn, Bedienungsfeld

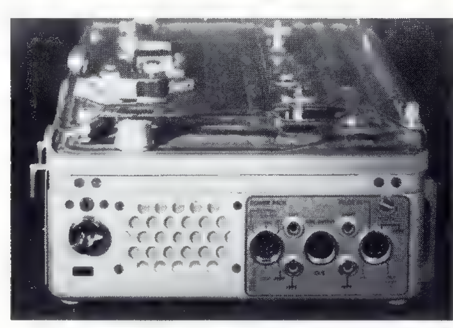
(Studio meist 2 x 2,75 mm)). Vor den Wiedergabekopf kann von Hand eine Abschirmung geklappt werden. Als Eingang (linke Seite) kann der Line oder Mikrofoneingang gewählt werden (Schalter Frontplatte Mitte). Der Line-Eingang ist ein Stromeingang (Eingangsimpedanz ca. 0 Ω), bei einem Quellwiderstand von minimal 47 kΩ sind mindestens 0,5 V erforderlich. Die Mikrofoneingänge, mit Cannon-Buchsen ausgeführt, sind getrennt umschaltbar auf dynamisch 50 Ω, dynamisch 200 Ω, Mikrofone mit Phantomspannungsversorgung von +12 V, +48 V oder −12 V, oder auch mit Tonaderspannungsversorgung. Sollte die Phasenlage falsch sein, kann ein Mikrofon umgepolt werden. Auf der Frontplatte kann dann Mono (Mischpultbetrieb, „Voll"-spur), Stereo hochempfindlich (HS) oder Stereo normal gewählt werden. Ausgesteuert wird an den zwei Reglern (rot links, grün rechts). Mit einem Hebel können beide Regler über Zahnräder verkoppelt werden (zur gemeinsamen Regelung). Auf der Skala sind als Anhaltswerte die Schallpegel bei Verwendung eines dynamischen Durchschnitts-Mikrofons angegeben. Zum Ausgleich von Raumresonanzen und des Nahbesprechungseffektes ist ein Baßfilter schaltbar (Kurven siehe Bild 6). Sollen zusätzliche Filter oder Kompandersysteme (wie Dolby-A) verwendet werden, können diese über den Schalter NRS (Noise-Reduction-System) eingeschleift werden. Der Anschluß mit einem Nennein- und -ausgangspegel von ca. 560 mV befindet sich links. Der Aussteuerungspegel wird an einem Doppelinstrument kontrolliert: roter Zeiger links, grün rechts. Es handelt sich um eine Spitzenwertanzeige, hier Modulometer genannt. Die Ansprechzeit für −1 dB anzeige beträgt nur 4 ms, (VU-Meter ca. 300 ms), die nutzbare Skalierung reicht von −30 dB bis +5 dB der Frequenzgang ist linear. Ausgesteuert wird in Stellung Test (großer Knebel links), zum Starten wird auf Record geschaltet. In dieser Stellung ist ein Begrenzer in Funktion, der den maximalen Aufnahmepegel auf +4 dB zur Verminderung von Verzerrungen begrenzt. In Stellung „NO-Limiter" wird dieser Begrenzer ausgeschaltet, zur Aufnahme von Türzuknallen, Schüssen oder ähnlichem. Mithören kann



2 Nagra IV-S von oben, Laufwerkplatte

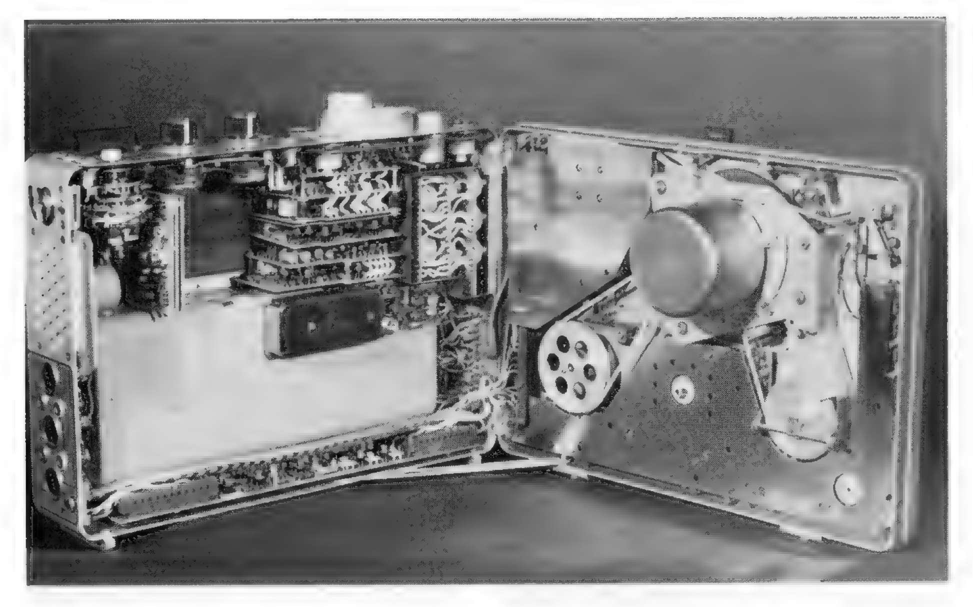


3 Nagra IV-S linkes Anschlußfeld



4 Nagra IV-S rechtes Anschlußfeld

man über Kopfhörer (25 bis 600 OHM, Klinkenbuchse links), die Lautstärke kann an dem Schalter darüber gewählt werden. Soll monaural mitgehört werden (zur Phasen- bzw. Kompatibilitätskontrolle) kann dies mittels eines kleinen Drucktasters geschehen. An den Schaltern ganz rechts kann von Vorband auf Hinterband umgeschaltet werden, oben für Kopfhörer und Lineausgänge, darunter für das Modulometer, letzterer schnappt in die Stellung Vorband zurück. Die Line-Ausgänge (ca. 1 V) sind dreifach vorhanden, links als Tuchelbuchse zudem mit Spannungsversorgung für externe Geräte, rechts als Tuchelbuchse und als 4 mm-Bananensteckerbuchse. Wiedergegeben wird in der Knebelschalter-Stellung „Playback", zusätzlich kann ein kleiner Kontrolllautsprecher eingeschaltet werden. Soll der Wiedergabepegel verändert werden (Lautsprecher und Line), so ist der schon besprochene Schalter von Hinterband auf „Direct" (Vorband) zu schalten, das Signal kann dann mit den Aussteuerungsreglern und den Filtern beeinflußt werden. Soll das Band schnell vorgespult werden, stelle man den Knebelschalter auf Wiedergabe mit Lautsprecher und kippt den kleinen Schalter auf der Laufwerkplatte links vorne nach rechts. Das Band wird dabei von der Tonwelle getrieben und läuft an den Köpfen vorbei, gleichzeitig hört man das Signal transponiert in eine höhere Tonlage mit. Zum Zurückspulen muß man zuerst das Band von Tonköpfen und Andruckrolle abheben (Hebel auf der Laufwerkplatte rechts) dann kippt man den Umspulschalter nach links und bringt den Knebelschalter aus der Stopposition. Weiterhin sind noch einige Hilfen und Kontrollen im Nagra vorhanden. Das Modulometer kann beleuchtet werden, auch kann ein Referenzoszillator (Rechteck 1 kHz, −10 dB Modulometer) zur Pegel-, Phasen- und Frequenzgangkontrolle eingeschaltet werden. Mit einem Schauzeichen links neben dem Modulometer wird angezeigt, ob die Stromversorgung und die Motorgeschwindigkeit richtig ist, ferner werden auch unzulässige Gleichlaufschwankungen der Tonwelle durch Verschwinden des weißen Kreuzes angezeigt. Wird der Schalter rechts neben dem Modulometer in eine an-

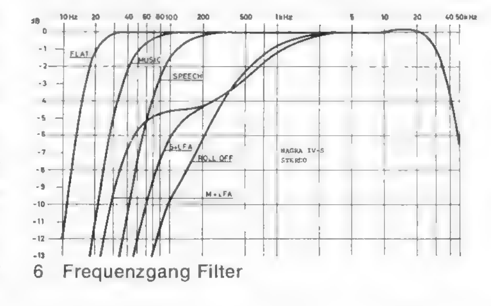


5 Nagra IV-S aufgeklappt

dere Stellung als „Level“ gebracht, sind folgende Anzeigen möglich: „Pilot-Freq.“ roter Zeiger für Pilotfrequenz (nicht bei unserer Ausführung), grüner Zeiger max. Aufnahme Pegel beider Kanäle; „Δ“ roter Zeiger Rillentiefe einer Schallplatte entsprechend der NAB-Bewertungskurve (Differenzsignal von L. u. R.), grüner wie oben max. Pegel; „Level“ Aufnahme- und Wiedergabepegel wie schon beschrieben; „Batt“ roter Zeiger gibt die Batteriespannung an, grüner Zeiger die vom Motor z. Z. benötigte Spannung, der Unterschied im Ausschlag beider Zeiger entspricht der Batteriereserve; „Pilot Playback“ roter Zeiger Frequenz des aufzunehmenden Pilotsignal, grüner die des wiedergegebenen Pilotsignals (nicht bei dieser Ausführung); „M“ roter Zeiger gibt den Motorstrom an (max. 350 mA), grün für Pilotsignal (wie oben). Dann sind noch Schauzeichen und Anschlüsse für die Umrüstung auf Pilottonbetrieb vorbereitet.

Das Gerät kann aufgeklappt werden (Bild 5). Unterhalb der Laufwerkplatte ist ein Teil der Aufnahme- und Wiedergabeverstärker geschirmt angeordnet, ferner der Antrieb. Im Abschirmzylinder befindet sich der Antriebsmotor, es ist ein Spezial-Gleichstrommotor mit mechanischer Kommutierung, der die Tonwelle direkt treibt. Zur Geschwindigkeitsregelung tastet ein Magnetkopf die Zähne eines großen feingeteilten Zahnrades ab, der zeitliche Abstand der Impulse stellt ein Maß für die Drehzahl der Tonwelle dar. Der größte Teil der Elektronik befindet sich aber im unteren Teil auf den verschiedenen Printplattenbausteinen.

Die Maße des Gerätes sind (einschließlich der Knöpfe) 345 x 250 x 115 mm, das Gewicht ohne Batterien und Band ca. 6 kg. Der Preis für das Nagra IV-S (wie beschrieben) beträgt ohne Zubehör 8297,– DM, das Netzgerät 246,– DM, eine Tragetasche 192,– DM, ein Nickel-Cadmium-Accu-Satz (4 Ah) 430,– DM (alles incl. MwSt).



6 Frequenzgang Filter

Ergebnisse unserer Messungen

Die Messungen wurden, wenn nicht besonders darauf hingewiesen, mit Netzgerät gemacht.

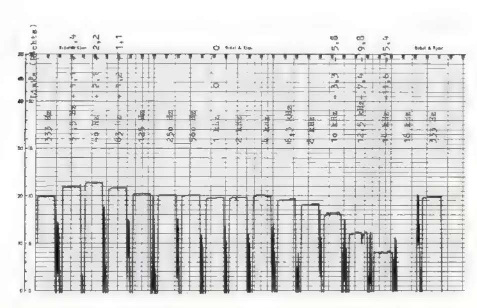
a) mechanische Eigenschaften

Gleichlaufschwankungen

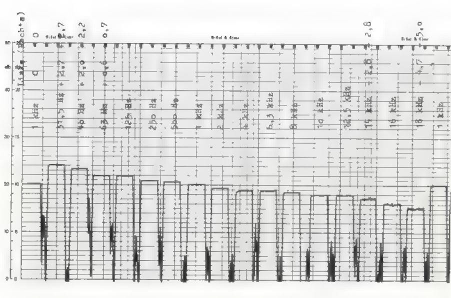
gemessen mit EMT 420 A, Gerät liegend, Band BASF LP 35 18-cm-Spule

Bewertete Messung nach DIN 45 507

Geschwindigkeit	Band-	
9,5 cm/s	Anfang	±0,072 bis **0,084%**
	Mitte	±0,064 bis 0,082%
	Ende	±0,070 bis **0,084%**
19 cm/s	Anfang	±0,044 bis 0,066%
	Mitte	±0,032 bis 0,052%
	Ende	±0,048 bis **0,068%**
38 cm/s	Anfang	±0,028 bis 0,054%
	Mitte	±0,038 bis 0,048%
	Ende	±0,035 bis **0,058%**
bei 12 x 1,2 V Betriebsspannung		
38 cm/s	Mitte	±0,040 bis 0,048%
lineare Messung		
9,5 cm/s	Mitte	±0,19 bis 0,24 %
19 cm/s	Mitte	±0,10 bis 0,12 %
38 cm/s	Mitte	±0,72 bis 0,082%

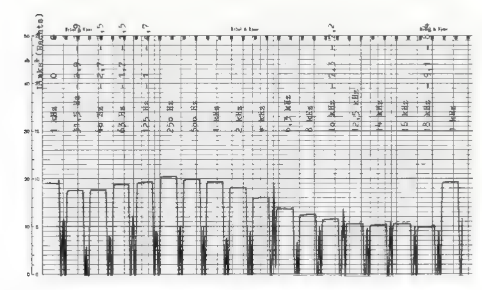


7a Wiedergabefrequenzgang 9,5, links, mit einigen korrigierten Pegelwerten linker und rechter Kanal relativ zu 1 kHz

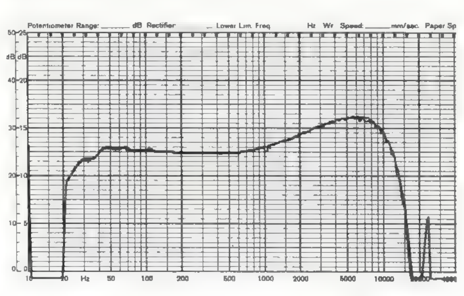


7b Wiedergabefrequenzgang 19H (= NAB), links, mit einigen korrigierten Pegelwerten linker und rechter Kanal relativ zu 1 kHz

7c Wiedergabefrequenzgang 38 (CCIR) in Stellung CCIR, links, mit . . .



7d Wiedergabefrequenzgang 38 (CCIR) in Stellung Nagra Master, links, mit . . .



8a Gesamtfrequenzgang 9,5, DP 26



Bemerkungen: Nach DIN gelten die fettgedruckten Werte.



Abweichung der Bandgeschwindigkeit vom Sollwert

gemittelt über 38,100 m, Spulengröße 13 cm

9,525 cm/s	+0,05%
19,05 cm/s	+0,05%
38,1 cm/s	±0,0 %

Schlupf

Unterschiede der Geschwindigkeit am Bandanfang und -ende
18 cm-Spule, LP 35
38 cm/s kleiner als 0,03%

b) elektrische Eigenschaften

Mikrophoneingang

Einstellung: dynamisch 200 Ω
Eingangsempfindlichkeit für 0 dB
Stereo normal
besser als –70 dBV = 0,31 mV
Stereo HS
besser als –76 dBV = 0,15 mV

Äquivalente Fremdspannung (Spitzenwert)
Stereo normal und HS besser als –124 dBV

Wiedergabefrequenzgänge

gemessen mit DIN-Bezugsband, Toleranzfeld nach DIN 45 500–4 (Okt. 67)
(Bild 7a bis d)
9,5 spezial Entzerrung, keine Angabe möglich
19 H (3180 µs/50 µs) <63 Hz bis >16 kHz
38 H (µs/35 µs) <63 Hz bis >18 kHz
38 NM spezial Entzerrung, keine Angabe möglich

Bemerkungen: An bestimmten Frequenzen sind in den Diagrammen ferner die Abweichungen relativ zu 1 kHz angegeben. Alle Werte sind nicht direkt den Diagrammen entnommen, sondern in Annäherungspurbreiten korrigiert. Hierdurch werden Fehler kompensiert, die bei der Halbspurabtastung des Vollspur-Meßbandes entstehen. Der Wiedergabekopf war gut (bis befriedigend) justiert.

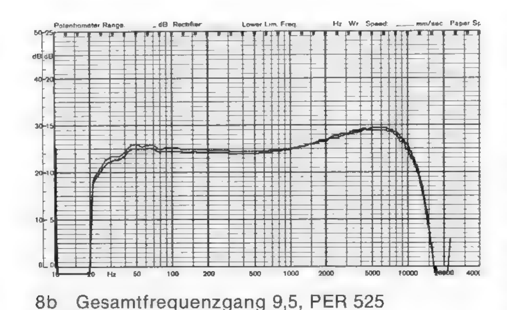
Gesamtfrequenzgänge

gemessen bei 20 dB unter Bezugspegel, Toleranzfeld nach DIN 45 500–4 (Okt. 67)
(Bild 8a bis f)
DIN-Bezugsband DP 26 (Heim-, HiFi-), Originaleinstellung
9,5 cm/s Auswertung kaum sinnvoll
DIN-Bezugsband PER 525 (Studio-), Originaleinstellung
9,5 cm/s Auswertung kaum sinnvoll
19 cm/s CCIR (!) 50 Hz bis 19,5 kHz
38 cm/s CCIR 27 Hz bis 12,5 (>20) kHz
38 cm/s Nagra Master
L. 25 Hz bis 4,5 (>20) kHz
R. 26 Hz bis 3,5 (>20) kHz
DIN-Bezugsband PER 525 (Studio-), linker Kanal, Aufnahmeentzerrung optimiert
19 cm/s CCIR L. 20 Hz bis 19 kHz
38 cm/s Nagra Master
L. 22 Hz bis >20 kHz

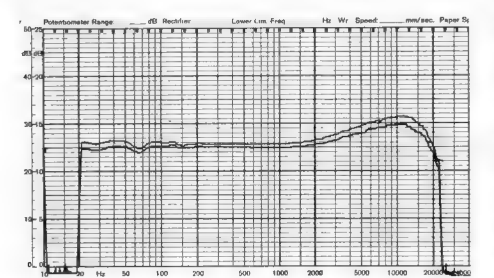
Bemerkungen: Aufnahmen in Vormagnetisierungsschalterstellung 4 (Original). Die relative Justage des Aufnahmekopfes war gut, es traten aber leichte periodische Bandschrägstellungen auf.

Kubischer Klirrgrad

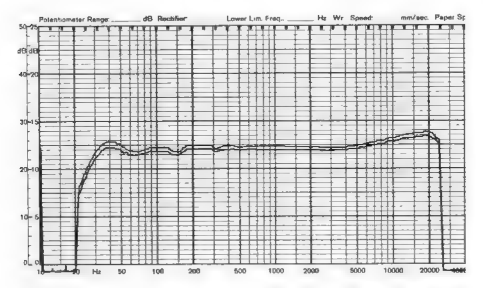
in % gemessen bei 333 Hz, bezogen auf die Aussteuerungsanzeige 0 dB (Hinterband) und den Wie-



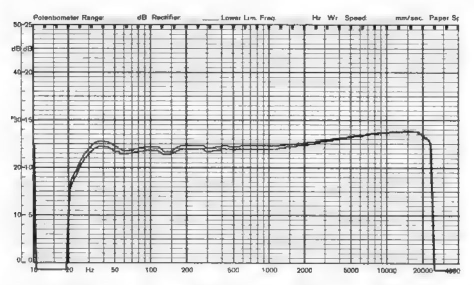
8b Gesamtfrequenzgang 9,5, PER 525



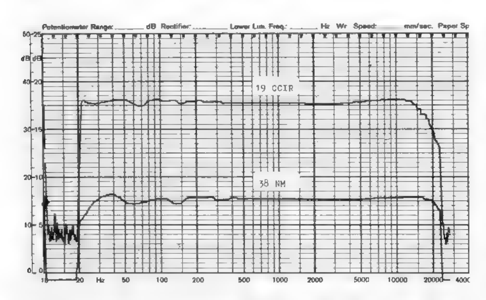
8c Gesamtfrequenzgang 19 S (= CCIR), PER 525



8d Gesamtfrequenzgang 38 (CCIR), PER 525



8e Gesamtfrequenzgang 38 Nagra Master, Per 525



8f Gesamtfrequenzgang 19S und 38 NM, links, auf PER 525 eingemessen

dergabepegel des DIN-Bezugsbandflusses (Pegelton)

Klirrgrad	Anzeige links	rechts	Pegelton links	rechts
Bezugsband DP 26				
9,5 cm/s				
≦0,19%	−5,3	−5,3	25 mMaxwell/mm	
≦0,1%	0	0	+5,3	+5,3
3%	+4,9	+5,2	+10,2	+10,5
5%	+5,2	+5,7	+10,5	+11,1
Bezugsband PER 525				
9,5 cm/s				
≦0,42%	−5,3	−5,3	25 mMaxwell/mm	
3%	+3,0	+2,9	+8,3	+8,2
5%	+3,5	+3,8	+8,8	+9,1
19 cm/s				
≦0,6%	+3,6	+3,2	32 mMaxwell/mm	
3%	+3,1	+2,7	+6,7	+5,9
5%	+3,6	+4,0	+7,2	+7,2
38 cm/s CCIR				
≦0,4%	+4,3	+4,2	32 mMaxwell/mm	
3%	+3,1	+3,0	+7,4	+7,2
5%	+3,8	+4,0	+8,1	+8,2

Bemerkungen: Bei 0 dB Anzeige Hinterband betrug der Klirrfaktor sonst ca. 1,1%. Bei 38 cm/s Nagra-Master wurden nur geringfügige Unterschiede zu 38 cm/s CCIR bestimmt.

Pegelunterschied Hinterband zu Vorband

Bezugsband DP 26		
9,5 cm/s	L. −0,9 dB	R. −1,1 dB
Bezugsband PER 525		
9,5 cm/s	L. −1,5 dB	R. −1,9 dB
19 cm/s	L. −1,3 dB	R. −2,0 dB
38 cm/s	L. −1,2 dB	R. −2,0 dB

Fremd- und Ruhegeräuschspannungsabstand
in dB, gemessen mit verschiedenen DIN-Bezugsbändern, Spitzenwertmessung nach DIN 45505, bezogen auf $k_3 = 3\%$, Line-Eingang abgeschlossen mit 56 kΩ, Regler offen.

Bezugsband DP 26	Fremdspannungsabstand	Ruhegeräuschspannungsabstand
9,5 cm/s	57,1	62,0
Bezugsband PER 525		
9,5 cm/s	55,2	60,4
19 cm/s CCIR	53,0	60,3
38 cm/s CCIR	55,0	62,7
38 cm/s Nagra Master	59,0	64,3

Bemerkungen: Angegeben ist der ungünstigere Wert. Im rechten Kanal war die der Fremdspannungsabstand um ca. 3 dB, bei 38 NM sogar 4,7 dB besser. Bei geschlossenem Regler ergab sich kaum eine Verbesserung, die Abschirmklappe am Wiedergabekopf ergab keine Verbesserung.

Höhendynamik
Abstand des maximal aufzeichenbaren 10 kHz Pegels von der Geräuschspannung in dB

	links	rechts
Bezugsband DP 26		
9,5 cm/s	36,8	37,5
Bezugsband PER 525		
9,5 cm/s	31,8	33,1
19 cm/s CCIR	52,5	52,5
38 cm/s CCIR	60,3	61,6
38 cm/s Nagra Master	56,0	57,3

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die ermittelten mechanischen Daten sind außerordentlich gut, sie gehören zu den besten bisher ermittelten Werten. Die Abweichungen von der Bandgeschwindigkeit lag unter der uns möglichen Meßgenauigkeit von 0,1 s. Die Daten brauchen keinen Vergleich mit einem stationären Studiogerät zu scheuen.
Die Mikrofoneingänge sind außerordentlich rauscharm und genügend empfindlich. Die Übersteuerungsfestigkeit ist sehr hoch, zudem kann der Eingang jedem Mikrofontyp optimal angepaßt werden. Bei der Messung der Wiedergabefrequenzgänge zeigte sich, daß im Nagra teilweise spezielle Entzerrungszeitkonstanten gewählt wurden. Die 9,5 cm/s-Entzerrung ist mit der üblichen Entzerrung von HiFi-Geräten nicht zu vergleichen, es ergibt sich ein zu starker Höhenabfall. Diese Entzerrung wurde gewählt, um ein geringeres Rauschen, allerdings auf Kosten der Höhenaussteuerbarkeit, zu erhalten. Da uns ein 19 cm/s Bezugsband Typ H (Heim- bzw. HiFi-) damit also nach NAB vorliegt, wurde nur die Wiedergabeentzerrung in Stellung NAB geprüft. Es zeigte sich ein Anstieg im Baß und ein Abfall in den Höhen. Auch bei 38 cm/s CCIR konnte diese Tendenz abgeschwächt festgestellt werden. Bei 38 cm/s Nagra Master-Entzerrung trifft das für 9,5 cm/s schon Angeführte zu. Eine Schwierigkeit ergibt sich aus der unterschiedlichen Form der Toleranzfelder für Studio- und HiFi-Geräte. Bei Studiomaschinen läßt man gegenüber der DIN-Norm oft auch eine Verbreiterung des Toleranzfeldes in den Außenbereichen zu hohen Pegeln hin zu, schränkt dann aber den maximal zulässigen Abfall ein, hierdurch erhält man einen ausgeglicheneren Verlauf, als mit der DIN-Norm möglich ist. Das Nagra scheint mehr in dieser Richtung ausgelegt zu sein. Die Gesamtfrequenzgänge sind alle für ein Spitzengerät unerwartet schlecht, das Gerät sollte zwar auf PER 525 eingemessen sein, war es aber wohl nicht. In jedem Fall scheint ein individuelles Einmessen des Frequenzganges sinnvoll, es ergeben sich dann sehr lineare Kurven. Bei 38 cm/s treten geringe Tonkopfspiegelresonanzen auf, wohl zugunsten geringerer Drop-Out-Geräusche durch einen Tonkopf mit kleinerem Krümmungsradius. Bei 9,5 cm/s fällt der frühe, steile Abfall in den Höhen auf, das ist wohl auf den bei Studiomaschinen üblichen breiteren Tonkopfspalt zurückzuführen. Bei der Messung des kubischen Klirrgrades ergaben sich besonders interessante Resultate. Nagra verwendet eine spezielle Schaltung, die den Klirrfaktor bis zu einer gewissen Aussteuerung stark vermindert, darüber hinaus steigt dann allerdings der Klirrfaktor sehr steil an. Die Anpassung dieser Verzerrungsverminderung scheint nicht auf die verwendeten Bandsorten optimiert gewesen zu sein. Bei Verwendung des DIN-HiFi-Bezugsbandes DP 26 sank der Klirrfaktor im mittleren Bereich trotz höherer Aussteuerung, dann aber stieg der Klirrfaktor von 3 auf 5% innerhalb von nur ca. 0,4 dB an. Die gemessenen Bandflüsse sind ausgezeichnet. Bei Verwendung des PER 525 sprach die Verzerrungsverminderung nicht so gut an, doch auch diese Werte sind gut. Die ungünstige Einstellung des Aufnahmepegels zeigen auch die Meßwerte für den Pegelunterschied Hinterband zu Vorband. Die Maschine sollte also exakt eingemessen werden. Die Fremd- und Geräuschspannungsabstände sind gut. Bei 9,5 cm/s werden auf Grund des speziellen Wiedergabefrequenzganges ein relativ besonders guter Geräuschspannungsabstand erreicht, gleiches trifft insbesondere auch für die 38 cm/s Nagra Master-Entzerrung zu. Die Fremdspannungsabstände sind auf Grund der CCIR-Norm gegenüber Geräten mit NAB-Norm unterlegen, eine Übersteuerungsgefahr im Baßbereich ist aber dafür vermindert. Die Werte der Höhendynamik zeigen die negative Seite der Entzerrungsänderungen. 9,5 cm/s scheint daher nur für Aufnahmen minderer Qualität geeignet, Zischlaute oder Schlagzeugbecken usw. können nicht mehr sauber reproduziert werden. Die Höhendynamik entspricht der von Cassetten-Recordern ohne Dolby. Die Nagra Master-Norm dagegen scheint einen guten Kompromiß entsprechend der üblichen Am-

plitudenverteilung über den Frequenzbereich darzustellen.

Betriebs- und Musikhörtest

Gegenüber üblichen Tonbandgeräten störte das umständliche Bandeinlegen und insbesondere die Umspulprozedur. Eine Schlaufenbildung konnte der Tester manchesmal trotz Bemühen nicht ganz vermeiden, das trat besonders bei 18-cm-Spulen auf. Neben einer ganz bestimmten notwendigen Bedienungsfolge, um die Schlaufenbildung zu verkleinern, störte, daß man beim Vorspulen, das Signal doch recht laut kreischend mithören muß. Es sei denn, man stellt jedesmal vorher auf „Direkt" und dreht die Regler zu. Ist eine Verstärkeranlage angeschlossen sollte man zum Schutz der Hochtöner den Lautstärkeregler zudrehen. Das Vorspulen geschieht recht langsam, das Rückspulen ist schneller, jedoch mit halb-professionellen Netzgeräten nicht zu vergleichen. Zudem ist die Umspulgeschwindigkeit stark von der Batteriespannung abhängig. Sehr zu loben ist, daß das Gerät recht ausführlich beschriftet ist, sogar die Anschlußbuchsenbelegung ist angegeben; das entlastet den Benutzer bei den vielseitigen Möglichkeiten. Das Gerät macht einen äußerst gediegenen, stabilen Eindruck. Die Laufwerkplatte ist gegen Verzug dreipunkt-gelagert, sie besteht aus kaltverfestigtem Leichtmetall. Der angegebene Temperaturbereich von –20°C bis +70°C kann je nach Stromversorgung und Spezialtreibriemen sogar noch ausgedehnt werden. Das Gerät fühlt sich daher am Nordpol ebenso wie in der Sahara durchaus heimisch. Auch die Gleichlaufeigenschaften während starker Schüttel- und Drehbewegungen sind gegenüber herkömmlichen transpotablen Geräten gut. Drehbewegungen um die Tonwellenachse sollten aber auch hier vermieden werden. Es störte nur ein Wackelkontakt am Filterschalter.
Der Anschluß an eine HiFi-Anlage erfordert Spezialkabel, eine Aufnahme wird auf Grund des hohen notwendigen Pegels nur selten ab Verstärker möglich sein. Ein Einsatz als Nur-Heimgerät scheint auf die Dauer auch nicht lohnend. Zum Hörtest wurden Rundfunk, Schallplatte und eigene Tonbandaufnahmen (19NAB mit und ohne Dolby-B) überspielt, zu einer lohnenden Mikrofoneigenaufnahme bot sich keine geeignete Möglichkeit. Bei 9,5 cm/s mußte schwach ausgesteuert werden, da sonst die Zischlaute des Nachrichtensprechers stark verzerrt wurden. Auf Grund des dadurch verminderten Nutzpegels wurde der sonst gute Rauschabstand in der Praxis verschlechtert. 19 cm/s ergab eine gute Qualität, wenn auch auf Grund der CCIR-Entzerrung gegenüber Revox A77 (NAB) ein geringfügig höherer Rauschpegel festgestellt wurde. Für Aufnahmen von einem Tuner reicht es vollkommen. 38 CCIR war in jeder Hinsicht ausgezeichnet, bei 38 Nagra Master wurde das Rauschen nochmals vermindert. Der Unterschied in der Höhenaussteuerbarkeit konnte bei diesen hohen Werten auf Grund der vorliegenden Musikquellen nicht gehörmäßig festgestellt werden. Im Geräuschspannungsabstand zeigte sich gehörmäßig eine stärkere Progression, als die Meßwerte zeigen. Bei 9,5 zu 19 cm/s änderte sich die Klangfarbe des Rauschens nur geringfügig, zu 38 und speziell zu 38 NM hin ergab sich eine starke Verminderung des extrem hochfrequenten Rauschens (>10 kHz). Dieser Unterschied von Höreindruck und Meßwert ist in der nach DIN vorgeschriebenen Geräuschbewertungskurve zu suchen, hierbei wird das Rauschen im Bereich von 1 kHz bis 8 kHz besonders stark bewertet. Rauschsignale oberhalb 8 kHz werden in der Praxis aber nur selten von Nutzsignalen verdeckt und von guten modernen Hochtönern gut abgestrahlt. Bei sehr aufmerksamem Hören mit Kopfhörer konnte man bei 38 cm/s ein Motorkommutierungssummen hören, das ist aber, wie auch die Fremdspannungsmessung zeigt, sehr leise.

Zusammenfassung

Für ein netzunabhängiges Gerät bietet das Nagra IV-S eine sehr hohe Verarbeitungs- und Tonqualität. Es kann zurecht mit Studiogeräten verglichen werden. Die Konzeption des Gerätes erfordert bei sachgemäßer Ausnutzung vom Anwender Fachwissen, Übung und einige Meßmittel (wie Tongenerator, Millivoltmesser). Wenn dieses nicht, so doch zumindest einen Fachmann in der Nähe. Auf Grund des ungewöhnlich hohen Anschaffungspreises und der Einsatzmöglichkeiten scheint das Nagra IV-S nur für professionelle oder zumindest halbprofessionelle Zwecke geeignet. Die ästhetische Präzision und das Flair dieses Gerätes werden jedoch auch sicher den Spieltrieb so mancher Liebhaber zu Liebhaberpreisen befriedigen.

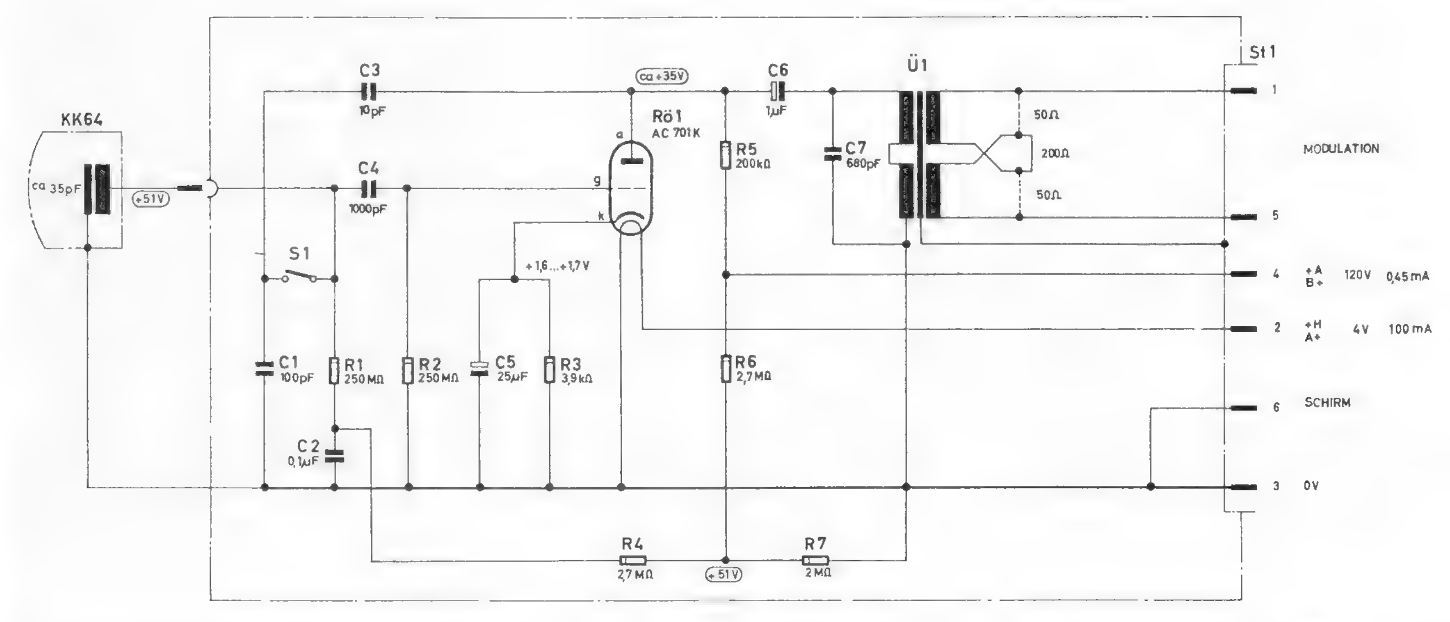
a. k.

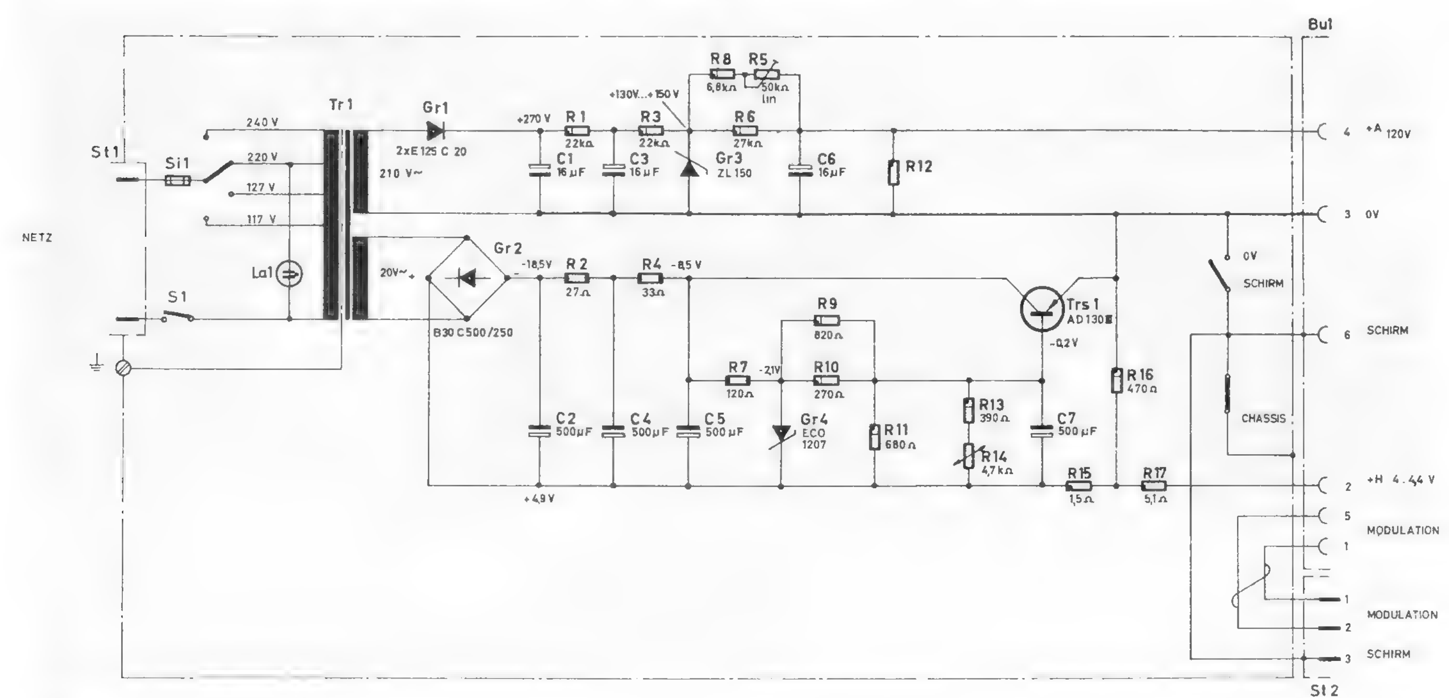
Mikrofone im Großtest

VII Speisegeräte

In den letzten beiden Testreihen haben wir uns mit Kondensatormikrofonen befaßt; diesmal sollen noch einige Informationen über deren Speisung gegeben werden. Im Gegensatz zum dynamischen Wandler benötigt der kapazitive Schallempfänger bekanntlich eine Spannungsversorgung, damit er überhaupt arbeiten kann. Diese Notwendigkeit bedingt eine etwas aufwendigere Anschlußtechnik, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.

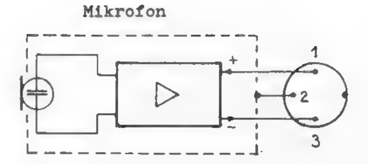
Für alle Kondensatormikrofone, die nicht mit internen Batterien betrieben werden, muß ein Speisegerät vorgesehen werden. In der Regel ist dies ein kleines Kästchen mit Ein- und Ausgang, das an beliebiger Stelle in den Mikrofonweg geschaltet wird. Bis vor wenigen Jahren waren die NF-Kondensatormikrofone mit Röhrenschaltungen ausgerüstet. Diese Typen benötigten neben der Kapselvorspannung eine Heiz- und eine Anodenspannung. Bild 1 zeigt als Beispiel die Schaltung des Kleinmikrofons KM 64 der Firma Neumann. Wir erkennen links im Bild die Kondensatorkapsel KK 64, in der Mitte die Spezialröhre AC 701 K, die für eine hochohmige Eingangsschaltung geeignet ist (250

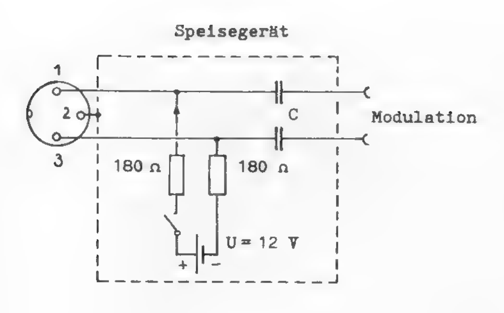


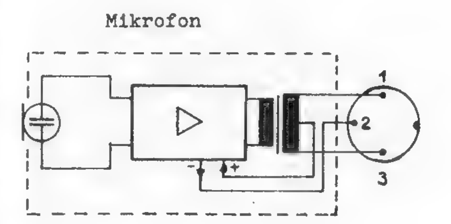


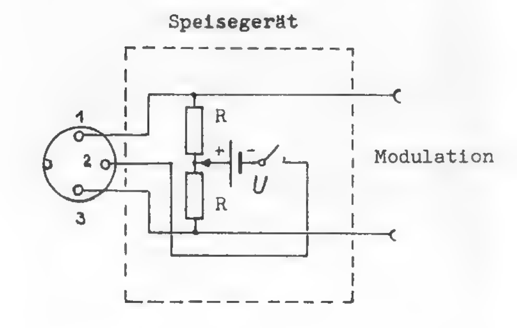
MΩ). Rechts liegt der Ausgangsübertrager zur Symmetrierung der verstärkten Mikrofonspannung, die an den Klemmen 1 und 5 des Anschlußsteckers abgegriffen werden kann. Die Heizspannung von 4 Volt erhält die Röhre über die Kontakte 2 und 3, und die Anodenspannung gelangt von Pol 4 über den Widerstand R_5 an die Röhre. Die Kapselvorspannung beträgt 51 Volt und entsteht durch Spannungsteilung (R_6 und R_7) aus der Anodenspannung. Sie wird über die Widerstände R_4 und R_1 an die feste Gegenelektrode der Kapsel geführt, während die Membrane mit Masse verbunden ist. Der Schalter S_1 ist – nebenbei bemerkt – zur Empfindlichkeitsabsenkung vorgesehen, die durch Zuschaltung einer die Kapsel belastenden Kapazität C_1 bewirkt wird. Wir sehen, daß Röhrenmikrofone mindestens fünf Anschlußpole benötigen. In diesem Falle wurde der sechspolige Stecker T 3401 gewählt. Entsprechend viele Adern muß das Verbindungskabel vom Mikrofon zum Batterie- oder Netzspeisegerät besitzen. Die Schaltung eines solchen Netzgerätes für das genannte Neumann-Mikrofon ist in Bild 2 dargestellt. Auf der Sekundärseite des Netztransformators liegen zwei Gleichrichterschaltungen zur Bereitstellung der notwendigen Versorgungsspannungen. Die obere erzeugt die Anoden- und Kapselvorspannung (120 Volt), während darunter Gleichrichtung und elektronische Stabilisierung und Glättung für die Heizspannung (4 Volt) dargestellt ist. Die eigentliche Modulation liegt auf dem dreipoligen Ausgangsstecker an den Polen 1 und 2 an.

Nach Einführung der Feld-Effekt-Transistoren konnten auch die NF-Kondensatormikrofone mit ihrer extrem hohen Eingangsschaltung transistorisiert werden. Damit ließ sich das Speiseproblem vereinfachen, da die Heizspannung entfiel. Es wurden Kapseln konstruiert, die mit geringer Vorspannung auskommen, so daß manche Hersteller ihre Mikrofone mit eingebauten Batterien betreiben können. Der Anwender spart sich bei dieser Technik das Speisegerät, muß jedoch nach Beendigung der Aufnahme jedes Mikrofon einzeln abschalten. Das kann, wenn sie hoch aufgehängt sind, schwierig und umständlich werden. Für den Studiobetrieb sind



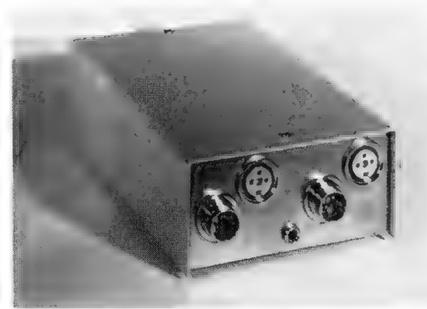




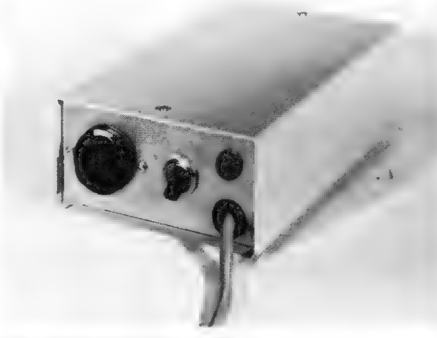


Hersteller	Batterie Tonaderspeisung	Preis einschl. MwSt.	Netz Tonaderspeisung	Preis einschl. MwSt.	Batterie Phantomspeisung	Preis einschl. MwSt.	Netz Phantomspeisung	Preis einschl. MwSt.
AKG					B 46 C Mallory-Zellen 220 Stunden	230,–	N 48 / 1 für 2 Mikros	135,–
Mikrofonbau GmbH							N 9514 für 2 Mikros	230,–
Neumann			N 9	273,06			N 451 für 1 Mikro	261,96
							N 452 für 2 Mikros	285,27
Schoeps	BZ 04 9 V-Batterie 20 Stunden	265,29	NT 41	277,50	BZ 5 2 x 22,5 V-Batterie 20 Stunden	164,28	NT 51 C	280,83
Sennheiser	MZA 6–2 Mallory-Zellen 50–60 Stunden	57,72	MZN 5–1 für 2 Mikros	264,18				

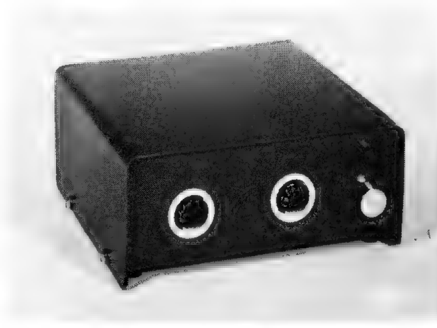
Sämtliche Speisegeräte sind mit Aufpreis auch mit Cannon- bzw. Switchcraft Besteckerung lieferbar



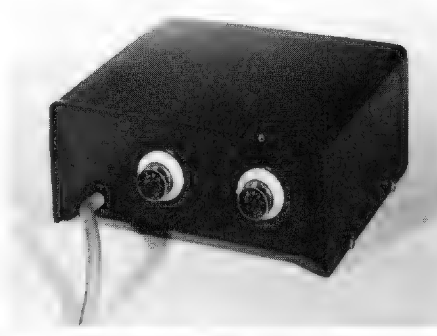
Netzgerät Sennheiser MZN 5-1



Netzgerät Sennheiser MZN 5-1



Netzgerät Mikrofonbau N 9514



Netzgerät Mikrofonbau N 9514

zwei andere Speisetechniken entwickelt worden, die in den DIN-Blättern 45 595 und 45 596 niedergelegt sind.
Im ersten Fall handelt es sich um die **Tonaderspeisung,** die mit 12 Volt arbeitet und von der Firma Sennheiser eingeführt wurde. Aus Bild 3 erkennt man, daß die Versorgungsspannung lediglich über die Modulationsadern zum Verbraucher geführt wird, zusätzliche Adern werden nicht benötigt. Das Speisegerät enthält entweder eine Batterie oder eine vom Netz betriebene Gleichrichter- und Stabilisierungsschaltung. Die Spannung U wird über zwei Entkopplungswiderstände von etwa 180 Ω an die Modulationsleitung gelegt und zwar so, daß er Pluspol am Kontakt 1 und der Minuspol am Kontakt 3 eines Mikrofonsteckers üblicher Bauart nach DIN 41 524 anliegt. (Bei Switchcraft- und Cannon-Armaturen: 1 = Masse, 2 = +, 3 = –). Der Gleichspannungsanteil auf der Mikrofonleitung wird mit zwei Kapazitäten C abgeblockt, so daß am Ausgang des Speisegerätes nur die reine Modulation zur Verfügung steht. Wird statt des Kondensatormikrofons ein dynamisches auf die Mikrofonleitung gesteckt, dann ist darauf zu achten, daß das Speisegerät abgeschaltet ist. Tauchspul- oder Bändchensysteme werden zwar nicht gleich zerstört, wenn man es einmal vergißt, jedoch arbeiten die Wandler nicht mehr einwandfrei, da die Membrane bzw. das Bändchen unter der Wirkung eines Gleichfeldes ständig aus der Normallage herausgehoben wird. Es gibt Speisegeräte, die sich in solchen Fällen automatisch abschalten.
Die **Phantomspeisung** nach DIN 45 596 arbeitet mit 12 oder 48 Volt, wobei im Studiobereich der höhere Spannungswert bevorzugt wird. Manche Hersteller haben sich ausschließlich auf 48 Volt festgelegt (z. B. Neumann und Mikrofonbau GmbH), während andere ihre Mikrofone so ausgelegt haben, daß sie in einem weiten Spannungsbereich, z. B. von 7,5 bis 52 Volt einwandfrei funktionieren (AKG). – Das Verfahren der Phantomspeisung ist aus Bild 4 ersichtlich. Der Pluspol der Spannungsquelle U gelangt über die Widerstände R zu gleichen Teilen auf beide Modulationsadern, während der negative Pol über den Schirm weitergegeben wird. Im Mikrofon entsteht an der Mittenanzapfung des Ausgangsübertragers wieder das Potential des Pluspoles gegenüber dem Schirm bzw. dem Gehäuse. Da es sich bei diesem System um eine abgeglichene Brückenschaltung handelt, kann weder von rückwärts in den Flaschenverstärker noch an den nachfolgenden Verstärkereingang ein Gleichspannungsanteil gelangen, vorausgesetzt, die Widerstände R sind hinreichend gleich dimensioniert (bei der 12 Volt-Speisung betragen sie 680 Ω, bei der 48 Volt-Version 6,8 kΩ).
Über die Vor- und Nachteile beider Speiseverfahren wurde bei deren Einführung vor etwa sieben Jahren viel diskutiert. Mittlerweile hat sich gezeigt, daß beide gleich gut brauchbar sind. Ergänzend sei hinzugefügt, daß die Phantomspeisung einen symmetrischen Verstärkereingang verlangt, ansonsten aber unkritisch gegenüber dem Anschluß dynamischer Wandler ist. Eine Vertauschung der beiden Modulationsadern – sowas kann bei langen und unübersichtlichen Leitungsführungen schon mal vorkommen – schadet dem phantomgespeisten Mikrofon nicht, dagegen ist bei Tonaderspeisung stets auf die richtige Polarität zu achten. Einige Hersteller haben sich auf eines der beiden Verfahren spezialisiert, andere Firmen, wie Neumann und Schoeps, haben ihr Angebot auf beide Speisungen ausgerichtet. – Auf jeden Fall sind die Speisegeräte nicht billig; das muß beachtet werden, wenn man sich zur Anschaffung eines Kondensatormikrofons entschlossen hat. Die Tabelle, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat, soll Aufschluß über einige lieferbare Speisegeräte geben. Da es sich hierbei um einfache unproblematische Schaltungen handelt, wurde auf eine meßtechnische Überprüfung verzichtet. Die Geräte halten sich an die DIN-Forderungen, so daß sie mit Mikrofonen anderer Hersteller kombiniert werden können. Die Bilder 5, 5a, 6 und 6a zeigen einige dieser Erzeugnisse.

Claus Römer

Steckbrief: Saba-Boxen

Auf der Internationalen Funkausstellung 1973 in Berlin präsentierte Saba ein neues Boxenprogramm. Es umfaßt sechs Typen, drei Regalboxen und drei Flachboxenvarianten dieser Modelle. Hinzu kommt eine kleine Zweiweg-Box QX 30, die als Rückbox für Quadrowiedergabe gedacht ist. Außer dieser letztgenannten, sind alle neuen Saba-Boxen Gegenstand der nachfolgenden Steckbrief-Tests.

Regalbox 70 K

(Bild 1). Vierweg-Box. Bestückung: Ein 200-mm-Tieftöner, ein 200-mm-Tiefmitteltöner, ein Kalotten-Mitteltöner von 110 mm Durchmesser und ein Kalotten-Hochtöner von 95 mm Durchmesser. Übergangsfrequenzen, 210, 600 und 5000 Hz (der eine Tieftöner strahlt nur Frequenzen bis 210 Hz ab, der andere diejenigen von 210 bis 600 Hz, dies zur Vermeidung von Gruppenstrahlereffekten (vgl. H. 5/72). Impedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 50 W, Musikbelastbarkeit 70 W. Volumen 32 l netto. Abmessungen 575 x 320 x 260 mm (h x b x t). Abnehmbare, stoffbespannte Frontverkleidung. DIN-Anschlußbuchse auf der Rückseite. Kabel wird mitgeliefert. Ungefährer Ladenpreis 498,– DM.

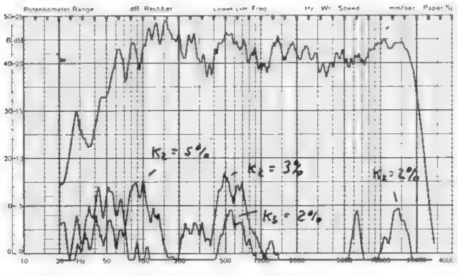


1 Regalbox 70 K, Frontverkleidung entfernt

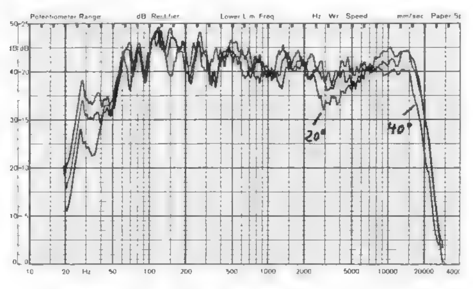
Ergebnisse unserer Messungen: Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Klirrgrade k_2 und k_3 im gesamten Übertragungsbereich, gemessen im Hörraum in 2 m Abstand, Mikrofon auf Achse, Box stehend, bei einem Pegel von 85 Phon, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen, gleitender Sinus als Meßsignal. Bild 3 zeigt den Einfluß der Hörwinkel 20° und 40° auf die Schalldruckkurve (mit 0°-Kurve übereinandergeschrieben). Die Baßresonanz liegt wohlbedämpft bei 75 Hz. Dort beträgt die Impedanz 6,2 Ω. Ihr kleinster Wert ist 3,7 Ω im Frequenzbereich 110 bis 240 Hz. Die praktische Betriebsleistung bestimmten wir zu 1,8 W.

Musik-Hörtest und Kommentar: Die 70 K klingt sehr ausgeglichen und weitgehend neutral, etwas mittenfreundlich allerdings, im Bereich 300 bis 600 Hz, wo die Schalldruckkurve tatsächlich auch eine Anhebung zeibt. Die Baßwiedergabe ist kraftvoll und substantiell. Das Klirrgradverhalten ist nicht überragend, wirkt sich aber nicht nachteilig auf den Klang aus, wohl weil im wichtigen Frequenzbereich zwischen 1000 und 5000 Hz keine Klirrgradspitzen auftreten. Die Höhenwiedergabe ist bei aller Brillanz eher weich. Was den Einfluß des Hörwinkels betrifft, so fällt der relative Einbruch bei 20° im Frequenzbereich 3 bis 5 kHz auf. Es muß allerdings dazugesagt werden, daß wir die Box stehend gemessen haben. Aus Unterlagen des Herstellers geht hervor, daß bei 5 kHz und ±20° ausgerechnet ein solcher Einbruch vorhanden ist, der bei liegender Box nicht auftritt.

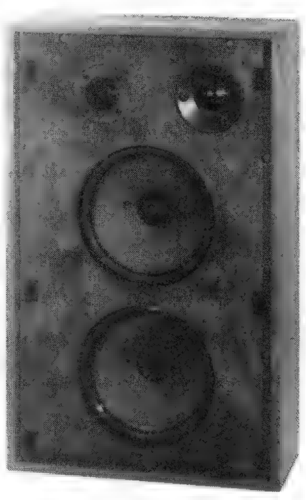
Gesamturteil: Ausgezeichnete große Regalbox, weitgehend klangneutral, für große Lautstärken geeignet.



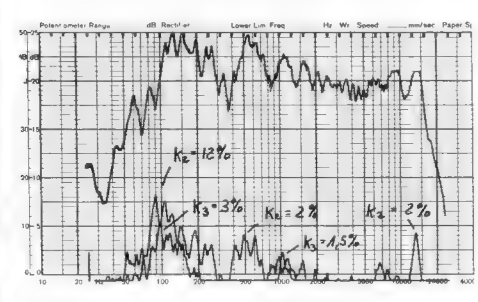
2 Schalldruck, k_2 und k_3 der 70 K



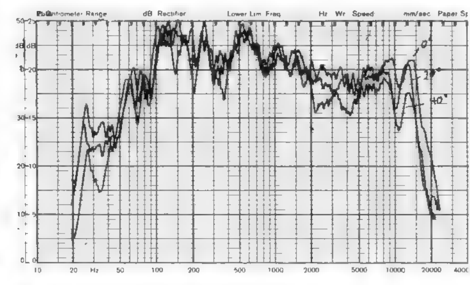
3 70 K, Einfluß des Hörwinkels



4 Flachbox FL 70 K



5 Schalldruck, k_2 und k_3 der FL 70 K



6 FL 70 K, Einfluß des Hörwinkels

FL 70 K

(Bild 4). Flachbox-Version der 70 K. Bestükkung wie 70 K. Leicht abgeänderte Frequenzweiche. Übergangsfrequenzen 210, 700 und 5000 Hz. Impedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 50 W, Musikbelastbarkeit 70 W. Volumen 13 l netto. Abmessungen 580 x 360 x 110 mm (h x b x t). Abnehmbare, stoffbespannte Frontverkleidung. DIN-Buchse, Kabel. Ungefährer Ladenpreis: 498,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 5 zeigt die Schalldruckkurve sowie die Klirrgrade k_2 und k_3. Den Einfluß des Hörwinkels kann man für 20° und 40° aus Bild 6 ersehen. Die Baßeigenresonanz liegt gut bedämpft bei 80 bis 100 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 2,1 W.

Musik-Hörtest und Kommentar: Im Klangcharakter ist die FL 70 K der Regalbox 70 K nicht unähnlich. Da sie im Baß nicht ganz so weit hinabreicht und auch nicht so substantiell klingt, wirkt sie etwas heller, und im Bereich der unteren Mitten flacher. Die Mittenfreundlichkeit im Bereich um 500 Hz hat sie mit der 70 K gemeinsam. Ihr Klirrgradverhalten ist gut. Mit dem Hörwinkeleinfluß verhält es sich ähnlich wie bei der 70 K. Auch bei dieser Box ist laut Hersteller die Richtcharakteristik bei stehender Box ungünstiger als bei liegender. Wir haben aber alle Boxen stehend gemessen.

Gesamturteil: Im Klangbild ähnlich wie 70 K, aber weniger „Brust"- und Baßregister. Gut Flachbox, für hohe Lautstärken geeignet.

50 K

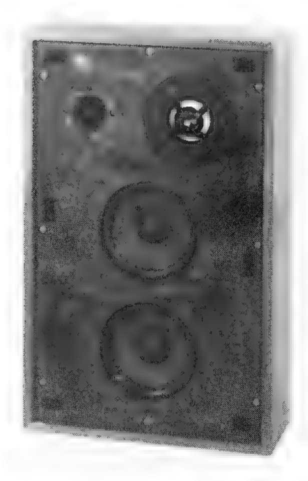
(Bild 7). Vierweg-Box. Bestückung: Zwei Tieftöner von 145 mm Membrandurchmesser, 1 Kalottenmitteltöner von 145 mm Membrandurchmesser und 1 Kalottenhochtöner von 95 mm Durchmesser. Die beiden Tieftöner werden in verschiedenen Frequenzbereichen betrieben. Übergangsfrequenzen 210 Hz, 800 Hz und 4,5 kHz. Impedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 35 W, Musikbelastbarkeit 50 W. Volumen 23 l netto. Abmessungen 495 x 280 x 250 mm (h x b x t). Abnehmbare, stoffbespannte Frontverkleidung, DIN-Lautsprecherbuchse, Kabel. Ungefährer Ladenpreis: 348,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 8 zeigt die Schalldruckkurve, sowie die Klirrgrade k_2 und k_3. Den Einfluß des Hörwinkels entnimmt man Bild 6. Die Baßeigenresonanz liegt sehr ausgeprägt bei 55 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 2,2 W.

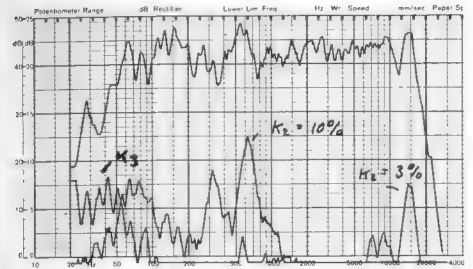
Musik-Hörtest und Kommentar: Im Musik-Hörtest erwies sich die 50 K als ausgeglichen und weitgehend klangneutral, ähnlich mittenfreundlich wie 70 K, im Baß nur wenig schwächer im Gesamttimbre eine Nuance heller als 70 K. Im Baß- und unteren Mittenbereich angenehmer als FL 70 K. Im wichtigen Frequenzbereich ist das Klirrgradverhalten gut. Trotzdem sollte man Spitzen von 10% vermeiden, auch wenn es sich nur um k_2 bei 600 Hz handelt. Bei der Richtcharakteristik macht sich der Einfluß der Geometrie bemerkbar (stehende, statt liegende Box) wie auch schon bei den Modellen 70 K und FL K.



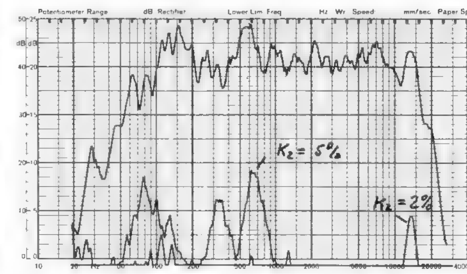
7 Regalbox 50 K



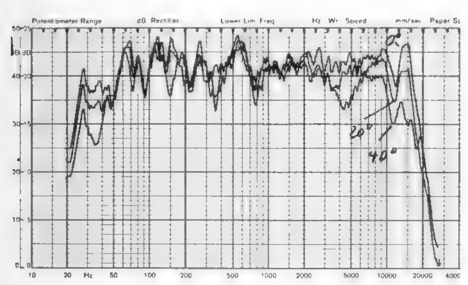
10 Flachbox FL 50 K



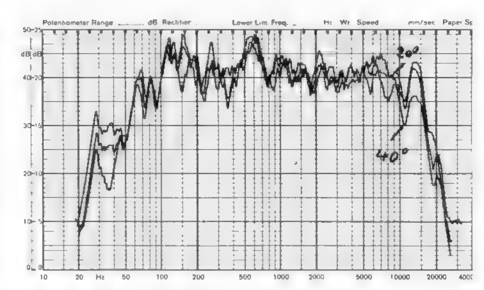
8 Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der 50 K



11 Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der FL 50 K



9 50 K, Einfluß des Hörwinkels



12 FL 50 K, Einfluß des Hörwinkels

Gesamturteil: Ausgezeichnete, weitgehend klangneutrale, im Baß kräftige mittlere Regalbox. Vielleicht im Preis-Qualitätsverhältnis optimale Box des derzeitigen Saba-Programms.

FL 50 K

(Bild 10). Flachbox-Version der 50 K. Vierweg-Box. Bestückung: Zwei Tieftöner von 145 mm Durchmesser, 1 Kalotten-Mitteltöner und 1 Kalotten-Hochtöner von 95 mm Durchmesser. Der zweite Tieftöner wird von 210 bis 800 Hz angesteuert. Übergangsfrequenzen 210, 800 und 5300 Hz. Impedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 35 W, Musikbelastbarkeit 50 W. Volumen 10 l netto. Abmessungen 520 x 325 x 100 mm (hxbxt). Abnehmbare, stoffbespannte Frontverkleidung, DIN-Buchse, Kabel. Ungefährer Ladenpreis: 348,– DM.

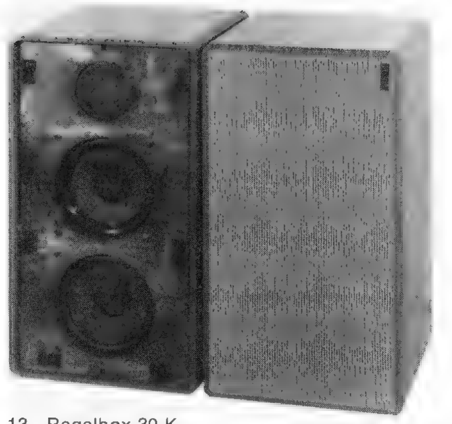
Ergebnisse unserer Messungen: Bild 11 zeigt die Schalldruckkurve, k_2 und k_3. Bild 12 läßt den Einfluß des Hörwinkels bei stehender Box erkennen. Die praktische Betriebsleistung ist 1,8 W. Die Baßeigenresonanz liegt ausgeprägt bei 85 Hz.

Musik-Hörtest und Kommentar: Das Klangbild dieser Box ist im wesentlichen ausgeglichen. Im Vergleich zur 50 K ist die Baßwiedergabe merklich schwächer und verschwommener, das Klirrgradverhalten ist nicht schlecht. Wegen der anderen Geometrie ist die Richtcharakteristik auch bei stehender Box günstig.

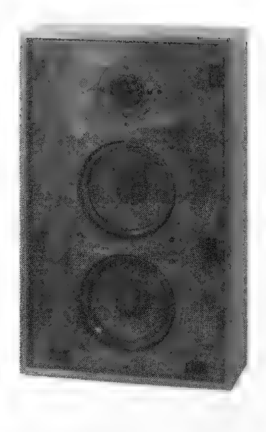
Gesamturteil: Sehr gute mittlere Flachbox mit für eine Flachbox kräftigen Bässen, der Regalbox 50 K aber merklich unterlegen.

30 K

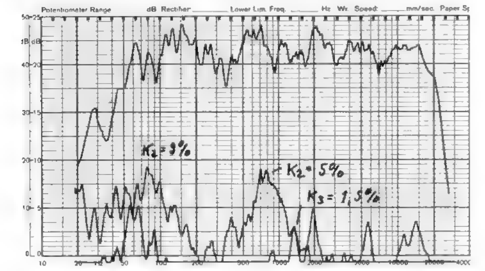
(Bild 13). Dreiweg-Regalbox. Bestückung: Zwei 145-mm-Tieftöner, wobei der eine als Tiefmitteltöner im Frequenzbereich 210 bis



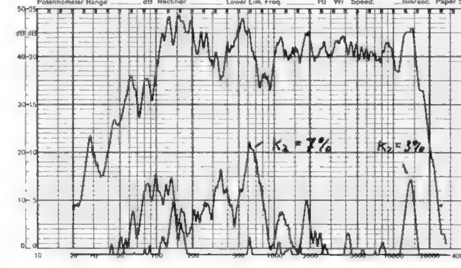
13 Regalbox 30 K



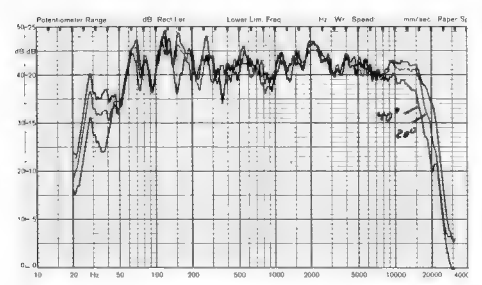
16 Flachbox FL 30 K



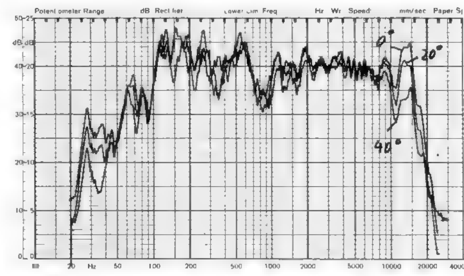
14 Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der 30 K



17 Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der FL 30 K



15 30 K, Einfluß des Hörwinkels



18 FL 30 K, Einfluß des Hörwinkels

2300 Hz verwendet wird, 1 Kalotten-Mittel-Hochtöner von 95 mm Durchmesser. Übergangsfrequenzen 210 Hz und 2 kHz. Impedanz 4 Ω. Nennbelastbarkeit 22 W, Musikbelastbarkeit 30 W. Volumen 6,5 l netto. Abmessungen 440 x 245 x 220 mm (h x b x t). Abnehmbare, stoffbespannte Frontverkleidung, DIN-Buchse, Kabel. Ungefährer Ladenpreis: 248,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 14 zeigt Schalldruckkurve, k_2 und k_3. Der Einfluß des Hörwinkels ist Bild 15 zu entnehmen (gemessen an stehender Box). Die Baßeigenresonanz der Box liegt tatsächlich bei 55 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 2,5 W.

Musik-Hörtest und Kommentar: Im Musik-Hörtest erweist sich diese kleine Regalbox als sehr ausgeglichen, klangneutral und außerordentlich effektiv im Baß. Sie ist leicht heller getönt als die 70 K. Ich würde sie wegen ihrer Fülle im Baß und in den unteren Mitten sogar noch der FL 70 K vorziehen. Die Schalldruckkurve ist zwar etwas wellig, aber im Gesamtverlauf günstig. Das Kirrgradverhalten ist in bezug auf das allerdings weniger störende k_2 eher mäßig. Sehr günstig ist die Richtcharakteristik. Trotz ihres geringen Volumens und ihrer Baßfülle, benötigt die Box keine überdimensionierten Verstärker (2 x 30 bis 2 x 40 W).

Gesamturteil: Ausgezeichnete, äußerst baßfreudige kleine Regelbox, weitgehend klangneutral.

FL 30 K

(Bild 16). Flachbox-Version der 30 K. Dreiweg-Box, bestückt wie diese, aber mit leicht veränderter Frequenzweiche. Übergangsfrequenzen 210 Hz und 2300 Hz. Impedanz 4 Ω. Abmessungen 450 x 280 x 90 mm (h x b x t) Volumen 6,5 l netto. Nennbelastbarkeit 22 W, Musikbelastbarkeit 30 W. Abnehmbare, Stoffbespannte Frontverkleidung, DIN-Buchse, Kabel. Ungefährer Ladenpreis 248,– DM.

Ergebnisse unserer Messungen: Bild 17 zeigt die Schalldruckkurve sowie k_2 und k_3. Den Einfluß des Hörwinkels entnimmt man Bild 18. Die Baßeigenresonanz liegt bei 100 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 2,3 W.

Musik-Hörtest und Kommentar: Wegen schwächerer Bässe ist das Klangbild der Box merklich heller timbriert als das der 30 k. Daß die Box im Mittenbereich etwas verfärbt – übrigens durchaus nicht unangenehm – ist schon aus der Schalldruckkurve zu ersehen. Das Klirrgradverhalten ist mäßig.

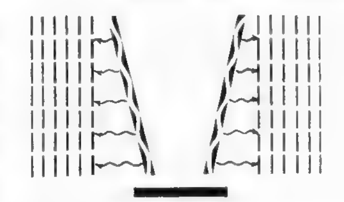
Gesamturteil: Durchaus gute kleine Flachbox. Wer auf eine Flachbox nicht unbedingt angewiesen ist, fährt mit der 30 K zum gleichen Preis aber entschieden besser.

Zusammenfassung: Die sechs Modelle des derzeitigen Saba-Boxenprogramms bestehen aus je drei Grundtypen in einer Regal- und einer Flachboxversion. Wenn sich die Flachboxen dank des speziellen Einsatzes von zwei Tieftönern als für ihre Abmessungen beachtlich baßkräftig erweisen, so ist doch nicht zu leugnen, daß eben dieses Prinzip bei den Regalboxen mit ihrem jeweils größeren Volumen zu noch besseren Ergebnissen führt. Wer also nicht unbedingt auf Flachboxen angewiesen ist, sollte seine Auswahl lieber unter den Saba-Regalboxen treffen, die sich im Preis nicht von den Flachboxversionen unterschieden. Insgesamt darf man dem Saba-Programm ein solides Preis-Qualitätsverhältnis bestätigen. Die Regalboxen überzeugen durch ihre weitgehende Klangneutralität, besonders jedoch durch ihre Baßwiedergabe.

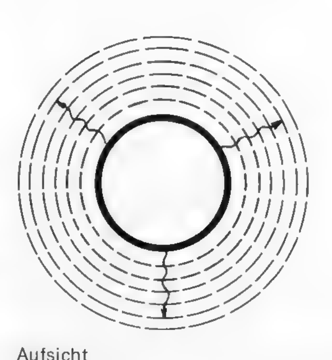
Br.

Steckbrief: Infinity Monitor

Manche Leser werden sich noch an den Testbericht über die elektrostatischen Lautsprecher Infinity Servo Statik I in Heft 12/71 erinnern. Die Firma Infinity Inc. in Chatsworth, Kalifornien, scheint unentwegt nach neuen Wegen zur Verbesserung der HiFi-Technik zu suchen. Jedenfalls wurde auch in der Box „Infinity Monitor" wieder ein neuer Weg beschritten, um das Problem des rundstrahlenden Hochtöners zu lösen. Wir betrachten Bild 1. Im Luftspalt eines starken Dauermagneten bewegt sich eine Schwingspule im Takte der Signalspannung und erzeugt in einem sich nach oben öffnenden Kegel Biegewellen. Diese Biegewellen erzeugen in der angrenzenden Luft entsprechende Druckschwankungen, das heißt, der Kegel strahlt zylindrische Schallwellen ab. Damit hat man einen perfekt rundstrahlenden Hochtöner geschaffen.



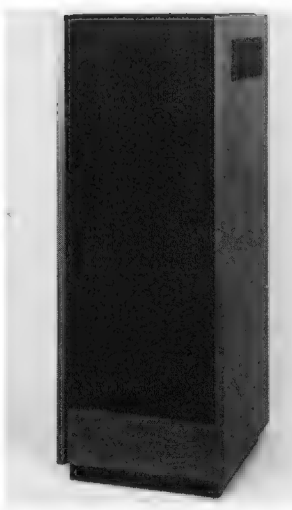
1 Prinzip des Walsh-Hochtonstrahlers
Schnitt durch den Hochtöner



Aufsicht

Beschreibung der Box (Bilder 2 und 3) Dreiweg-Standbox. Bestückung: 300-mm-Tieftöner bedämpft, nach dem Prinzip der „transmission line" arbeitend, ein 38-mm-Kalottenmitteltöner und ein Konus-Hochtonstrahler nach Walsh. Übergangsfrequenzen 500 und 5000 Hz. Impedanz 8 Ω. Musikbelastbarkeit 200 W. Mindestverstärkerleistung 35 W Sinus pro Kanal. Abmessungen 965 x 356 x 330 mm (h x b x t). Entfernbare Schaumstoffverkleidung. Anschlußklemmen für Lautsprecherkabel, Regler für Mitteltöner, Regler für Hochtöner. Unverbindlicher Richtpreis inkl. MwSt.: 1995,– DM.

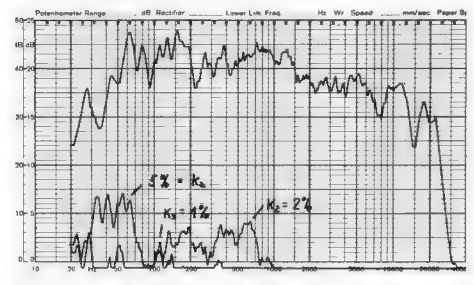
Ergebnisse unserer Messungen: Bild 4 zeigt die Schalldruckkurve sowie k_2 und k_3. Aus Bild 5 ist zu ersehen, daß Hörwinkel von 20 und 40° soviel wie keinen Einfluß auf die Schalldruckkurve haben. Bild 6 schließlich läßt den Regelumfang im Mittel- und Hochtonbereich erkennen. Die Baßeigenresonanz liegt, gut bedämpft, bei 45 Hz. Ihren kleinsten Wert hat die Impedanz der Box zwischen 3 und 10 kHz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 3,4 W an 8 Ω. Alle Messungen wurden in 2 m Abstand von der Box im Hörraum und 790 mm Höhe über dem Boden durchgeführt. Schallpegel 85 Phon bei 300 Hz breitem Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz.



2 Infinity Monitor

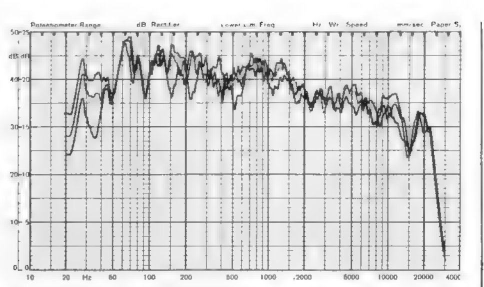


3 Infinity Monitor nach entfernter Schaumstoffverkleidung

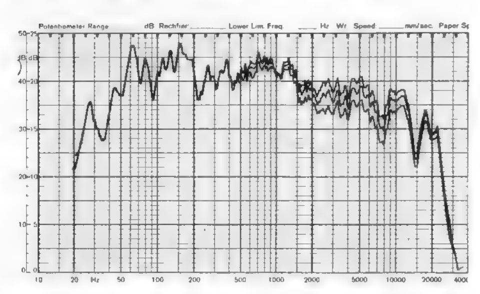


4 Schalldruckkurve, k_2 und k_3

Musik-Hörtest und Kommentar: Was am Klangbild der Infinity Monitor sofort begeistert, ist die Wiedergabe im Frequenzbereich vom tiefsten Baß bis zu den oberen musikalischen Mitten. In dieser Beziehung stellt die Box wirklich etwas Besonderes dar. Leider fehlt es der Box an Brillanz, wenn auch nicht in dem Umfange, wie man aus der Schalldruckkurve entnehmen zu müssen glaubt. Wenn die Box von hart reflektierenden Flächen umgeben ist (Raumecke), dürfte der Hochtonpegel stärker sein, als es die Schalldruckmessung in 2 m Abstand glauben macht. Dessen ungeachtet, verträgt die Wiedergabe eine leichte Anhebung bei 5 kHz und eine noch kräftigere bei 12 kHz (z. B. am Vorverstärker Citation eleven). Das Klangbild bekommt dadurch eine der Sauberkeit im Baß entsprechende Brillanz. Das Klirrgradverhalten der Box ist ausgezeichnet.



5 Einfluß der Hörwinkel 0°, 20° und 40°



6 Regelbereich der Regler im Mitten- und Hochtonbereich

Gesamturteil und Zusammenfassung: Spitzenbox, hervorragend vom tiefsten Baß bis zu den oberen Mitten. Darüber verträgt sie im Interesse ausreichender Brillanz eine Anhebung. Manchen Geschmacksrichtungen mag die extreme Weichheit der Höhenwiedergabe ohne eine solche Anhebung freilich entgegenkommen. Eine Box für HiFi-Freunde mit ausgeprägtem Hang für das Besondere, auch wenn es etwas mehr kostet!

Br.



Boyd + Haas vertreibt Kensonic

Ab 1. März übernimmt Boyd + Haas den Vertrieb der HiFi-Erzeugnisse von Kensonic. Zunächst wird dieses Fabrikat mit der Accuphase-Serie repräsentiert werden. Es handelt sich hier um Bausteine der allerobersten Spitzenklasse. Diese Geräte wurden bereits mit dem „Grand Prix Award" in Gold ausgezeichnet – die höchste Kritikerauszeichnung, die in Japan vergeben wird.

Die Accuphase-Serie besteht zu Anfang aus der Steuereinheit C 200, der 2 x 200 Watt Endstufe P 300 sowie dem FFM/AM Tuner T 100.

Hinweis

Die Firma Moritz L. Chrambach teilt uns mit, daß sie den Vertrieb und die Garantieleistungen für Voxson-Geräte in der Bundesrepublik übernommen hat. Die Garantiekarten brauchen nicht an die Emi-Voxson in Köln gesandt zu werden, da die Garantiereparaturen durch die Service-Stellen der Firma Chrambach ausgeführt werden. Der richtige



VOXSON
SOUND SYSTEMS

Name des Herstellers lautet: Voxson S.P.A. Rom. Übrigens sind aus der ersten Sendung, die für die Erstbestückung des Handels gedacht war, auf dem Transport 88 Verstärker und 46 Empfängerverstärker gestohlen worden.

Vertriebsvertrag BASF/Decca
Die BASF hat mit der englischen Decca einen über drei Jahre laufenden Vertriebsvertrag abgeschlossen, der jetzt in Ludwigshafen unterschrieben wurde. Mit der Einschaltung des Decca-Vertriebs wird das Musik-Repertoire der BASF künftig verstärkt auf dem englischen Markt in Erscheinung treten.

CLR – ein neues Boxenfabrikat
Die Fa. Hermann Wilms + Co., Reinfeld/Holst. befaßt sich mit der Herstellung von Lautsprecherboxen.
Leiter der Entwicklung und Produktion ist Stratos Tsobanoglou, ehemaliger technischer Redakteur von „tons forum". Folgende Modelle werden angeboten:

Modell 2302
Zweiweg-Lautsprecherkombinationen mit dynamischen Systemen in hermetisch geschlossenen, akustisch gedämpftem Holzgehäuse aus massiven Spanplatten hoher innerer Dichte.
Freitragendes, speziell geformtes und extrem schalldurchlässiges Frontgitter aus dicht gelochtem Aluminium-Blech.
Von vorn montierte Lautsprecher-Chassis zwecks maximaler Ausnutzung der breiten Abstrahlcharakteristik der verwendeten Mittel- und Hochtoneinheiten. Fest montiertes Anschlußkabel mit angespritztem DIN-Lautsprecherstecker. Zum Schutz der Gehäuseoberfläche werden fünf selbstklebende Filzfüße beigefügt.

Modell 3452
Dreiweg-Lautsprecherkombination mit dynamischen Systemen in hermetisch geschlossenem, akustisch gedämpftem Holzgehäuse aus massiven Spanplatten hoher innerer Dichte.
Freitragendes, speziell geformtes und extrem schalldurchlässiges Frontgitter aus dicht gelochtem Aluminium-Blech.
Von vorn montierte Lautsprecher-Chassis zwecks maximaler Ausnutzung der breiten Abstrahlcharakteristik der verwendeten Mittel- und Hochtoneinheiten. Fest montiertes Anschlußkabel mit angespritztem DIN-Lautsprecherstecker. Zum Schutz der Gehäuseoberfläche werden fünf selbstklebende Filzfüße beigefügt.

Modell 3552
Dreiweg-Lautsprecherkombination mit dynamischen Systemen in hermetisch geschlossenem, akustisch gedämpftem Holzgehäuse aus massiven Spanplatten hoher innerer Dichte.
Freitragendes, speziell geformtes und extrem schalldurchlässiges Frontgitter aus dicht gelochtem Aluminium-Blech.
Von vorn montierte Lautsprecher-Chassis zwecks maximaler Ausnutzung der breiten Abstrahlcharakteristik der verwendeten Mittel- und Hochtoneinheiten. Fest montiertes Anschlußkabel mit angespritztem DIN-Lautsprecherstecker. Zum Schutz der Gehäuseoberfläche werden fünf selbstklebende Filzfüße beigefügt.

Die Bruno Walter Society teilt mit:
Die korrekte Adresse der B. W. S. lautet: P. O. Box 921, Berkeley, California 94 701, USA.
Die von der B. W. S. herausgegebenen Schallplatten werden in der BRD vertrieben durch:
Albert-Versand, Uwe Albert, Ohlstedter Straße 14 E, 2071 Hoisbüttel; Disco-Center, Sonnenstraße 21, 8 München 15; Juliane Hopp Schallplatten, Waldackerweg 87, 73 Esslingen-Liebersbronn; Helmut Marcuse, Thomasiusstr. 3, 6 Frankfurt a. M.; Le Connaisseur Schallplatten, Klaus Obodda, Waldstraße 62, 75 Karlsruhe 1; Ralf Steyer, Kloppstockstr. 6/1203, 8 München 40; und in Österreich:
Musik-Palais, Dr. Walter Gruner, Seilerstätte 30, 1010 Wien.

Transonic/National und Matsushita
wurden ab 2. 1. 1974 zu dem neuen Unternehmen
National Panasonic, Vertriebsgesellschaft mbH, 2000 Hamburg 28, Ausschläger-Billdeich 32
zusammengeschlossen. Telex: 02/162 454 NAPA D. Tel.: 040 7818 01

te senden Sie von der Zeitschrift

iFi-STEREOPHONIE

›behefte und Katalog
folgende Anschriften:

30 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

itte senden Sie von der Zeitschrift

łiFi-STEREOPHONIE

robehefte und Katalog
n folgende Anschriften:

30 Pf

VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

Bitte senden Sie von der Zeitschrift

HiFi-STEREOPHONIE

Probehefte und Katalog
an folgende Anschriften:

30 Pf

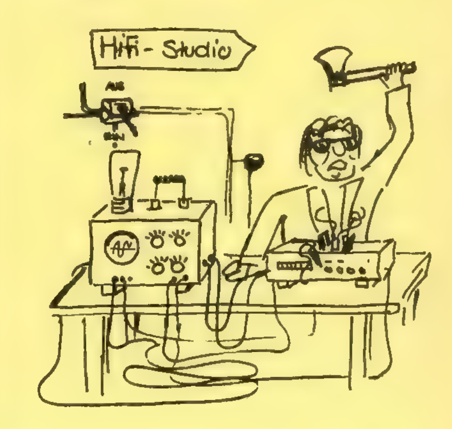
VERLAG G. BRAUN
Werbeabteilung HiFi

75 KARLSRUHE 1

Postfach 1709
Karl-Friedrich-Straße 14–18

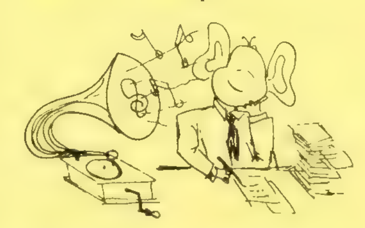
Wir testen

HiFi-Bausteine
in modernem, verlags-
eigenem Labor



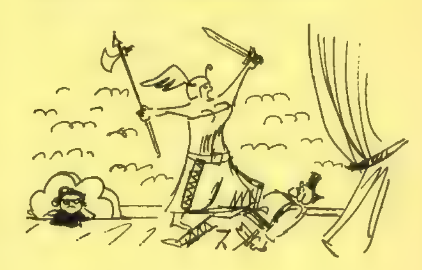
Wir besprechen

kritisch
neue Schallplatten



Wir berichten

aus dem Musikleben



also:

wir informieren Sie
umfassend:

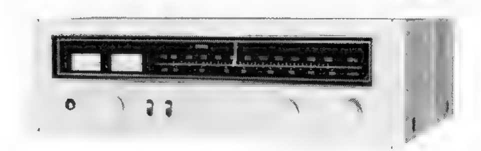




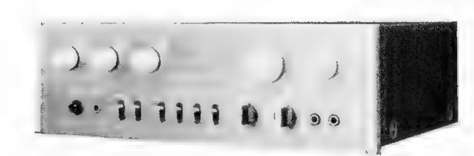
Onkyo® ist



Das sagen die Hi-Fi-Fans, die sich bereits selbst von dem hervorragenden Sound unserer Geräte überzeugt haben. Die makellose Verarbeitung bis ins Detail erlaubt es uns, **2 Jahre Vollgarantie** für unsere elektronischen Geräte und **3 Jahre Vollgarantie** für unsere Lautsprecher zu gewähren.
Alle technischen Daten stellen Mindestwerte dar und werden oft weit überschritten.



T 4055 AM/FM Spitzentuner:
Eingangsempfindlichkeit: 1,7 µV (IHF), Gleichwellenselektion: 1,2 dB, Rauschspannungsabstand: FM 70 dB (IHF), Trennschärfe: FM 8 dB, Klirrgrad: FM Mono unter 0,2%, FM Stereo unter 0,5%, Stereokanaltrennung: 40 dB.

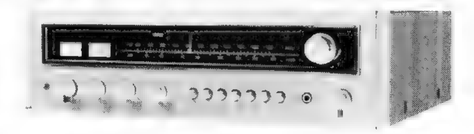


A 7022 Spitzenverstärker mit einer Leistung von 2 x 72 Watt Sinus (4Ω beide Kanäle gleichzeitig betrieben), Klirrgrad 0,1% bei angegebener Leistung, 0,03% bei 10 Watt, Intermodulationsverzerrung 0,05% bei Nennleistung, Dämpfungsfaktor 80 bei 8 . Besonderheiten: Stufenklangschalter, 2 Phonoeingänge mit 3 Eingangsempfindlichkeiten, auftrennbare Vor- und Endverstärker, 2 Bandmonitore, komplett in Nußbaumgehäuse.

A 7055 Spitzenverstärker mit 2 x 36 Watt Sinusleistung. Alle anderen Daten sind identisch mit denen des **A 7022.**



Boxen: Modell 15 C
3-Weg geschlossene Box, Belastbarkeit: 40 Watt, Frequenzbereich: 30-20000 Hz, Bestückung: 25 cm Tieftöner, 3,5 cm Kalottenmitteltöner, 2,5 cm Kalottenhochtöner. Im Styling dem europäischen Geschmack angepaßt, sind unsere Lautsprechergehäuse makellos verarbeitet.



TX 666 Steuergerät: Verstärkerteil: 2 x 60 Watt Sinus (4Ω beide Kanäle gleichzeitig betrieben), Klirrgrad: 0,2% bei angegebener Leistung, 0,1% bei 10 Watt. Empfangsteil: Empfindlichkeit: FM 1,8 µV (IHF), Störabstand: FM 70 dB, Trennschärfe: FM 75 dB, Klirrfaktor: FM Mono 0,2%, FM Stereo 0,5%, Kanaltrennung 40 dB. Besonderheiten: Vorverstärkerausgang, regelbarer Mikrophonmischeingang u. a. mehr. (Siehe TX 560).

TX 560 Steuergerät: Verstärkerteil: 2 x 55 Watt Sinus (bei 4Ω beide Kanäle gleichzeitig betrieben), Klirrgrad: 0,2% bei angegebener Leistung, 0,1% bei 10 Watt. Empfangsteil: Empfindlichkeit: FM 2 µV (IHF), Störabstand: FM 70 dB, Trennschärfe: 70 dB, Klirrfaktor: FM Mono 0,3%, FM Stereo 0,7%, Kanaltrennung 40 dB. Besonderheiten: 2 Tonbandmonitore, 2 Anzeigeinstrumente, Anschlüsse für 3 Paar Lautsprecher, Linearskala, komplett in Nußbaumgehäuse.

TX 440 Steuergerät: Verstärkerteil: 2 x 35 Watt Sinus (4Ω beide Kanäle gleichzeitig betrieben), Klirrgrad: 0,5% bei angegebener Leistung, 0,3% bei 10 Watt. Empfangsteil: Empfindlichkeit: FM 2 µV (IHF), Störabstand: FM 70 dB, Trennschärfe: FM 65 dB, Klirrfaktor: FM Mono 0,4%, FM Stereo 0,8%, Kanaltrennung: FM Stereo 40 dB. Besonderheiten siehe TX 560.



Plattenspieler CP 60 A:
Vollautomatischer, riemengetriebener Präzisionsplattenspieler, der auch manuell mit hydraulischer Absenkvorrichtung bedient werden kann. Hervorragende Gleichlaufeigenschaften mit Schwankungen von nur 0,08% und einem Rumpelgeräuschabstand von 48 dB. Der statisch ausbalancierte Tonarm kann bis zu 0,5 pond Auflagedruck verwendet werden. Standardausrüstung ist ein hochwertiges Magnetsystem von AUDIOTECHNICA.

Weitere Modelle:

CP 80 M: direkt getriebener Spitzenplattenspieler, Rumpelgeräuschabstand 55 dB, Gleichlaufschwankung unter 0,06%.

CP 55 A: Halbautomatischer Präzisionsplattenspieler mit einem Rumpelgeräuschabstand von über 40 dB, Gleichlaufschwankung höchstens 0,08%.

Fordern Sie Informationsmaterial und Händlernachweis mit dem Coupon bei den untenstehenden Adressen an.

Artistry in sound

ONKYO®

ONKYO-DEUTSCHLAND GMBH
8034 München-Germering,
Industriestraße 18
SCHWEIZ: Onkyo AG,
CH-8306 Brüttisellen, Dorfstraße 13
ÖSTERREICH: ONKYO HANDELS-GESELLSCHAFT MBH,
A-5020 Salzburg, Griesgasse 4/II

COUPON
Name: ____________
Ort: (____) ____________
Straße: ____________

HF 474

High Fidelity-Kleinanzeigen

Veranstaltungen

Corveyer Musikwochen 1974
vom 9. bis 28. Juni
im Kaisersaal und der Abteikirche der Reichsabtei Corvey
Veranstaltet von der Stadt Höxter
unter der Schirmherrschaft von Regierungspräsident Ernst Graumann, Detmold
mit Förderung des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen, des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe und des Kreises Höxter

Sonntag, 9. Juni, 17.00 Uhr, Kaisersaal
Eröffnungskonzert
Quintette à Vent des Flandres
Telemann, Mozart, Danzi, Daquin, Lully, Loriaux

Donnerstag (Fronleichnam), 13. Juni, 17.00 Uhr, Abteikirche
Kirchenkonzert
Maria Venuti, Sopran; Claudia Eder, Alt; Helmut Kretschmar, Tenor; Masahiro Ogasawara, Bass;
Chor des Grabbe-Gymnasiums, Detmold;
Kammerorchester Tibor Varga;
Leitung: Hans Gresser, Detmold
Honnegger: Symphonie für Streicher (1941)
Haydn: Messe B-Dur (Theresienmesse)

Sonntag, 16. Juni, 17.00 Uhr, Kaisersaal
Vokalkonzert
Deller-Consort
Honor Sheppard (Sopran); Alfred Deller (Kontra-Tenor); John Buttrey (Tenor); Maurice Bevan (Bariton); Desmond Dupre (Laute);
Leitung: Alfred Deller
Englische Lieder und Madrigale der Renaissance und des frühen Barock

Sonntag, 23. Juni, 17.00 Uhr, Kaisersaal
Kammermusikabend
Stuttgarter Klaviertrio
Monika Leonhard (Klavier), Rainer Kussmaul (Violine)
Klaus-Peter Hahn (Violoncello)
Trios von Mozart, Ravel und Brahms

Freitag, 28. Juni, 20.00, Kaisersaal
Kammerorchesterkonzert
Radio-Kammerorchester Köln
Johann Prelle (Violine), Hans-Jürgen Möhring (Flöte)
Prof. Alwin Bauer (Violoncello)
Leitung: Erich Nagel
Bach, Händel, Couperin, Mozart, Rossini und Hindemith

Prospektmaterial und Auskünfte: Kulturamt der Stadt Höxter
3470 Höxter 1, Berliner Platz 1, Telefon (05271) 6 32 44

Verkauf

Spitzenklasse!
Pr. ESS Transstatic I, DM 5000,– oder Höchstgebot, Kf. Apr. 73, wie neu. Zuschriften unter Nr. HI 200 an HiFi-STEREOPHONIE

TD 125 Zarge/Haube/SME 3009/Decca MkV, DM 1150,–; TG 1000, 2-Sp., DM 1200,–; 15 Braunbd. TB 1022, DM 450,–; Shure Mikr. Unisphere 565 SD, DM 300,–; Sennheiser Bodenst. m. Klappf., DM 100,–; Sennheiser HD 414 de Luxe, DM 50,–; Jecklin Float, DM 370,–; Decca MkV, DM 280,– oder Höchstgebot. Alles neuwertig, erstkl. Zustd.! Auch einzeln. EMT TSD-15, passend f. SME, neu, ungeöffn. f. DM 550.–
Zuschriften unter Nr. HI 201 an HiFi-STEREOPHONIE

Gelegenheit!
McIntosh C 24 m. Geh., DM 900,–; McIntosh MC 2505 m. Geh., DM 1500,–; McIntosh MR 71 m. Geh., DM 1400,– oder Höchstgebot. Techn. u. opt. garant. Ia! Evtl. auch einzeln.
Zuschriften unter Nr. HI 202 an HiFi-STEREOPHONIE

McIntosh C 28, MC 2105, MR 78, fabrikneu, 3 Jahre Garantie, 50 % unter Neupreis.
Zuschriften unter Nr. HI 203 an HiFi-STEREOPHONIE

2 Elektrostaten Janszen Z 412 HP wegen Klipschornkauf für je DM 1250,– abzugeben. NP DM 1700,–. 3 Mon. alt, 3. J. Garantie.
Tel. Bonn 630926 und 632679, abends

Bose 901, 3 Mon. alt, volle Gar., orig. Verp., Nußb., Stoff braun, DM 1500,– (DM 2060,–)
L. Gelewski, 1 Bln. 51,
Septimerstr. 26,
Tel. (030) 4523364

Saba-HiFi-Studio 8080 u. 2 Heco-P-4000, tadelloser Zustand, für zus. DM 950,– zu verkaufen.
Dr. Weimer, 4962 Obernkirchen, Eilsener Str. 2, **Tel. (05724) 425**

Von Privat:
neuwertig, Uher-Report-Stereo 4200 mit div. Extras, DM 600,– (DM 1300,–); TD 125/SME 3012 Ortofon, Spu Ortofon F 15, zus. DM 800,– (DM 1500,–); Quad 303/33, DM 800,– (DM 1300,–); 111 BK 600, DM 90,– (DM 180,–); 2 Quad Elektrostaten, à DM 450,– (DM 980,–)
Klaus Salim, 1 Bln 19,
Rognitzstr. 17/VI

Sansui Eight (TEST 9/72) abzugeben.
Tel. (02131) 89356

Verk. Revox A 50, gut erh., für DM 700,–
W. Schön, 6203 Hochheim,
Danziger Allee 93, **Tel. (06146) 3741**

Revox-Tuner A 76 u. Verstärker A 78 (16 Mon. alt), wegen Umrüstung der Anlage für DM 1200,– zu verkaufen.
J. Lingenfelder,
64 Fulda, Mehlerstr. 3

Braun CSV 500, einwandfrei, DM 700,–
K. Grupe, 51 Aachen, Gut Weide

Verkaufe:
2 Lautsprecher, B & W Continental 70 (Nuß), à sfr. 1450,–; 2 Lautsprecher AR LST, à sfr. 1950,–; 1 Vorverstärker Marantz 3300 mit Gehäuse, sfr. 1750,–. Alle Geräte technisch wie optisch einwandfrei.
Ch. Müller, Linsenbühlstr. 58, CH-9000 St. Gallen,
Tel. (071) 224340 (privat)
+ (071) 228324 (Geschäft)

Verkaufe umständehalber:
Receiver Kenwood KR-6170 (Echo, Timer, Rhythmusgenerator), DM 1850,– (DM 2400,–); Plattenspieler National SL-1100 m. M 75 ED, DM 1100,– (DM 1550,–); 2 Boxen Kenwood KL 4090, DM 750,– (DM 1200,–), alle Geräte fast neuwertig und technisch einwandfrei.
A. Mühlenthaler, 5503 Konz, Granastr. 26, **Tel. (06501) 2157**

Braun CSV 1000; Braun CE 250; Braun PS 1000 AS; Braun L 910 w, m. Fuß; Sony TTS 4000 m. PUA 1500 L
Gebote an: R. Fritz, Berlin 41, Hunensteig 18a

Verkaufe absolut neuwertig:
1 Paar AR-LST, VB DM 4100,–; 1 Marantz 2270, VB DM 2100,–
Kl. Schumann, Tel. (0761) 402659

Für Kenner:
2 Bower & Wilkins-Continental 70 C, DM 3000,–; Sony TTS 2250 I mit Zarge, SME 3009 II u. Ortofon M 15 Super, DM 1100,–; Elac STS 444-12, DM 120,–. Alle Geräte neuwertig!
H. Schröder, 1 Berlin 42,
Albrechtstr. 108, **Tel. 755315**

Super-Bandmaschine, 9,5/19 cm/s; 3 Motore; 4-Sp.-Stereo; 4 Köpfe; 27-cm-Spulen; Autom. Reverse; Wiedergabe in beiden Laufrichtungen; Teac, A 7010 SL, neu, mit Garantie, (DM 4750,–) für DM 1900,–
Tel. (089) 561239

HiFi-Stereophonie-Monatshefte, Jahrgänge 69–73, pro Heft DM 2,–, zu verkaufen.
Tel. (02331) 16979 ab 19 Uhr

Verkaufe:
Kenwood KR 8140 Quadroreceiver (NP DM 2800,–), 1 Jahr alt, für DM 1698,–; Kenwood KR 7200, Stereoreceiver (NP DM 2000,–), 15 Monate alt, für DM 1150,–; 2 Sonab-Boxen OA 5, 15 Mon. alt (NP DM 1360,–); für zusammen DM 750,–
Georg Beck, 8602 Pommersfelden, Aral-Tankstelle

Verkaufe folgende HiFi-Boxen, technisch und optisch einwandfrei:
2 Braun L 810, weiß, 1 Jahr alt, neu à DM 895,– à DM 575,–
2 Goodmans-Dimension-8, **weiß** ca. 20 Betriebsstunden, neu à DM 1250,– à DM 750,–
Anfragen (nur schriftlich) an
J. R. Segor, 6588 Birkenfeld/Nahe, Auf Ellenborn 25

Verkauf

2 Canton LE 500 weiß, neu, für DM 500,– abzugeben. Wega 3121 B, weiß, neu, für DM 1430,– und Braun PS 500, gebraucht, gegen Gebot, oder alles komplett gegen Gebot.
Angebote unter Nr. HI 196 an HiFi-STEREOPHONIE

Marantz-Endstufe, 2 x 150 W, DM 1298,– (DM 2300,); Marantz-Vorverst. 3300, DM 1198,– (DM 2200,–), zusammen DM 2200,–; Tuner 120, DM 1298,– (Scope); Akai **360 X**, DM 1098,– (DM 2600,–); Bose 501, je DM 325,–
Tel. (06121) 74747

JVC-Nivico 4 VN-880 (NP DM 1700,–); Braun PS 52 mit SME 3009 (NP DM 900,–); Akai GXC (NP DM 1090,–); Decca MK IV SC 4 E (DM 200,–); Stanton 681 E (DM 180,–); Empire 999 SEX (DM 80,–); Elac.
Tel. (0431) 505400

Telefunken-Schaltpult „20", neuwertig zu verkaufen.
Reichmeier, 8972 Sonthofen, Völkstr. 5, **Telefon (08321) 2379**

---

2 Dual-Boxen CL 100, à DM 250,– (DM 450,–)
H. Wolf, 6944 Hemsbach, Seehotel,
Tel. (06201) 73978

Sony-Vorverstärker TA 2000 F, NP DM 2338,–, DM 1750,–; Sony-SQ-Dekoder 2000, NP DM 1758, DM 1250,–; Sony-Tuner ST 5130, NP DM 1498,–, DM 1120,–; 2 Sony-Endverstärker TA 3200 F, NP DM 1298,–, DM 900,–; 2 Niviko-Kugeln GB 1 E, NP Stck. DM 1000,–, DM 600,–
Wolfgang Benning, 44 Münster/Westf., Gartenstr. 29, **Tel. (0251) 25123**

Verkaufe:

Tonband Uher Royal de Luxe C (NP DM 1128,–) für DM 950,–, kaum gebraucht.
E. D. Tegtmeier,
2256 Garding, Osterstr. 15

Verkaufe:

Cassette-Tuner-Verstärker-Kombination Akai GXC-40-T DM 890,– (NP DM 1300,–); Kopfhörer AKG-60, DM 79,–
Na, 7752 Reichenau,
Waldsiedlung 63, **Tel. (07531) 882021**

Verkaufe:

Harman-Kardon-Cassetten-Recorder HK 1000 mit Dolby, DM 800,–
J. Bernsmüller, 5602 Langenberg (Rhld.), Hopscheiderweg 14

Uher, Royal de Luxe, 4-Spur, m. Garant. (DM 700,–); Kenwood „Jumbo" m. Garant. (DM 1500,–)
Zuschriften unter Nr. HI 191 an HiFi-STEREOPHONIE

Sony STC 7000 (Vorverstärker/Tuner), DM 1730,–; Akai GXC 65 (Cassettendeck mit Wendeautomatik) DM 810,–. Geräte neuwertig mit 6 Monate Garantie.
Schröder, 1 Berlin 42,
Albrechtstr. 108, **Tel. (030) 755315**

Notverkauf:

Crown D 150 Endstufe, 3 Wochen alt, DM 1500,–
Tel. (0221) 248987

Neuwertig:

Elektrostat. Kopfhörer CES-Audiotec mit Versorgungsteil AES, DM 350,–
Joachim Bung, 8702 Lengfeld,
Tilman-Riemenschneider-Straße 20

Von Privat:

5-Element-HiFi-Studio-Boxenkombination, 2 x 100 W sin., 750 l Gesamtvolumen, 1 Jahr alt, für DM 2000,– abzugeben.
Heinz Esser, 593 Hüttental-W.,
Boschgotthardtshütte 45

Akai GX 365 D, wenig benutzt, für DM 1650,– (neu DM 2750,–), zu verkaufen.
Friedrich Bötzer, 56 Wuppertal 1,
Schleswigerstr. 15, ab 18 Uhr

REVOX-**Tuner A 76, Bandgerät A 77** (Dolby), Mikrofon, sowie **Tonbänder** billig abzugeben.
Zuschriften unter Nr. HI 193 an HiFi-STEREOPHONIE

Infinity SS-I, elektrostatischen Panele, Palis., 1 Jahr alt, in BRD gekauft + Garantie.
Tel. (0031–23) 289184 (Holland oder (040) 684361 nach 18.00 (Hamburg)

Verkaufe meine Superanlage:

Transcriptors-Hydraulic-Reference-Turntable, DM 860,–; B & O Beogram 4000, kompl. DM 1365,–; Marantz 2270, DM 1800,–; Bose 901, kompl. DM 1660,–; Revox A 77 cs DM 1250,–; Advent-Dolby-Kassetten-Deck, DM 1050,–
Zuschriften unter Nr. HI 198 an HiFi-STEREOPHONIE

Gelegenheit:

Quad 33/303, zus. DM 990,–; Quad Electrostat, DM 750,–; Goodmans Dimension 8, DM 590,–; KEF-Concerto, DM 540,–; KEF-Monitor 104, DM 600,–; Shure V 15 III, DM 260,–; Ortofon 1115 ES, DM 210,–; Ortofon F 15 S, DM 65,–; Thorens TD 160, DM 400,–
Rudolf Peters, 4005 Meerbusch I,
Am Buschend 38c

Für Kenner:

Elektrost. Kopfhörer Jecklin Float, neu, für DM 382,– (DM 600,–) zu verkaufen.
Zuschriften unter Nr. HI 197 an HiFi-STEREOPHONIE

Wegen Umrüstung zu verkaufen:

1 4-Kanal-Verstärker Marantz 4100, DM 1600,–, neu (DM 2550,–); 1 Tuner Marantz 115, DM 800,–, neu (DM 1498,–); 1 Oszilloskop Kenwood KC-6060, DM 600,–, neu (DM 1000,–); 4 Lautsprecher KEF (Concerto) à DM 350,–, neu (DM 788,–). Alle Geräte ½ Jahr alt + Garantie.
Otto Zisler, 8 München 70,
Kistlerhofstr. 148a, **Tel. (089) 789891**

Tuner: Scott 312 D, sehr guter Zustand, VB DM 1000,–
M. Kraus, 609 Rüsselsheim,
Meisenstr. 4, **Tel. (06142) 62349**

Crown D 150, DM 1400,–; Citation 11, DM 1150,–; 2 Spitzenboxen Sphis LB 300 S, NN, à DM 400,–, alles neuwertig.
Tel. (089) 845124

Uher-Report-Stereo 124, fabrikneu, DM 585,–, zu verk.
Götz, 8481 Kohlberg 7,
Tel. (09608) 273

Revox-Tuner, makellos, letztes Modell, DM 980,–
Tel. (0651) 75595

Pioneer-Frequenzweiche SF-700, DM 400,–; 2 Endstufen SM-700, je DM 300,–
Sörensen, Tel. (0421) 384836

Sony TA 1144/FW 5100, zus. DM 1100,–; 2 Onkyo 624, à DM 550,–; 2 Boxen 115 l ohne TT (38 cm), zus. DM 400,–
Tel. (040) 2204829 ab 18.00

Braun PS 1000 AS m. Decca London. Gegen Gebot.
Rolf Fritz, Bln 41, Hünensteig 18a

McIntosh-Endstufe 2505; Pioneer-Vorverst. SC 700; beide abs. neuw. m. Garant. VB DM 2600,–
Koch, Hannover, Bödekerstr. 44
Tel. 311206/645688

Verkaufe:

Shure M 91 ED und M 75 ED II für DM 98,– pro Stck. inkl. Versand per NN.
C. Althaus, 7030 Böblingen,
Max-Eyth-Weg 5

Celestion-Ditton 66 (DM 1600,–) je DM 900,–; Cambridge P 50 (DM 1200,–) je DM 780,–; Pioneer SA 1000 (DM 1500,–) DM 840,–
Tel. (06131) 672316

Verkaufe:

SAE XXX, 1 Paar Klipsch-Herethy, je DM 900,–
Zuschriften unter Nr. HI 194 an HiFi-STEREOPHONIE

Braun CE 500 m. schwarzer Front, Empfindlichkeit 0,9 µV, DM 600,–
Tel. (0611) 2143143, Mo.-Fr. 8–17 Uhr

Verkaufe:

Sennheiser-Philharmonic, 2½ J. (siehe HiFi-Jahrbuch 6, Nr. 927) techn. u. opt. einwandfreier Zustand, DM 2180,– (NP DM 3750,–); ohne VMS 303 u. VRS 303, DM 1420,–
Dipl.Tonm. G. Appenheimer,
49 Herford, Hochstr. 66

Verkaufe:

1 Pioneer-Verst. SA 600, neuwertig, originalverpackt, DM 400,–; 1 Paar Boxen, Dual CL 180, neuwertig, DM 600,–, oder zus. DM 950,–
T. Ternes, 5202 Hennef 1, Steinstr. 35

Preiswert zu verkaufen:

2 Mikro-MB-300-Laufwerke / Tonarme MA-77 MK-II, 4 Bose-901-Boxen/Equalizer; 1 Sony TA-3200 F; 1 Sony TA-2001 F. Preise VB.
Tel. (05231) 5364 (18–20)

Verkaufe:

Marantz 4430, fabrikneu, 3 J. Garantie, ca. DM 2100,–
W. Elmer, 443 Burgsteinfurt,
Stegerwaldstr. 21

Telefunken opus studio 201 hifi, 1 Jahr alt, DM 650,– (1128,–); 2 HiFi-Boxen Wega LB 3511 L, zusam. DM 250,– (DM 560,–)
Th. Zawatzki, 7238 Oberndorf,
Hölderlinstr. 95, **Tel. (07423) 3561**

Original!

Elac-System 444-12, DM 90,–; Shure 1191 E-II, DM 80,–; Philips GP 412 (DM 360,–), DM 170,–; Lenco Clean L kpl. DM 20,–
Zuschriften unter Nr. HI 195 an HiFi-STEREOPHONIE

Radford SC 24 II/SPA 50 II – professionelle Verstärkerkomb. – mit Garantie, DM 1600,– (bzw. DM 750,–/DM 850,–); Shure V 15 III, neu, DM 200,–
Tel. (06408) 3557

Notverkauf:

Fisher 504, 4-Kanal SQ, 280-Watt-Receiver, neuwertig, für DM 1950,– (DM 2890,–); Sansui RA-500, Reverberation-Amplifier, für DM 350,–
Zuschriften unter Nr. HI 199 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:

Elektrost. Spitzenkopfhörer, neuw., DM 300,– (DM 500,–)
J. Christoph, 5 Köln 1, Severinstr. 37,
Tel. (0221) 316232

Verkaufe:

Marantz 19, 3 Monate alt, gegen Höchstgebot. VB. DM 4800,–
Michahelles, 8 Mü 40, Agnesstr. 24

---

2 AR-3a und 2 Living-Audio- Multicellular-Hörner, Garantie noch 3 Jahre, neu DM 3260,–, für DM 2000.– zu verkaufen.
Tel. (02133) 422390, nach 18 Uhr

---

1 McIntosh-Tuner MR 77, m. Prüfzertifikat u. Garantie, für DM 3890,– (DM 5650,–)
1 Telewatt ES 707 Vor- u. Endverstärker, 2 x 125 W, für DM 1995,– (DM 2995,–)
1 Thorens-Laufwerk TD 125 MK II, kompl. m. Tonarm u. Abdeckh., für DM 650,– (DM 975,–)
1 Equalizer Soundcraftsmen, Mod. 20–12 (m. deutscher Übersetzung), für DM 1250,– (DM 1850,–)
Alle Geräte absolut neuwertig u. originalverpackt.
HiFi-Stereophonie ab Dez. 1962 bis Dez. 1973, kompl., gegen Gebot abzugeben.
Gut bespielte Tonbänder, 2-Spur-Stereo, Klassik, Oper usw., meist auf BASF-35-LH-Bändern, ∅ 26,5 + 22 cm, wegen Umstellung preisw. abzugeben. Ebenso ca. 100 LP's, nur 1 x abgespielt. Bitte Liste anfordern.
H. Becker, 5411 Urbar, Alte Str. 14, Tel. (0261) 71639

Stellenangebote

HIFI-VERTRETUNG

Wollen Sie als Fachberater raus und mal draußen Ihr Verkaufstalent beweisen? Oder wollen Sie als Reisender oder Handelsvertreter unser eingeführtes, ausgewogenes Boxenprogramm vertreten? Dynamische Verkaufskanonen mit einem Monatsziel von 3000 DM aus den PLZ-Gebieten 4, 5, 6, 7 und 8 bitten wir um ein kurzes, aussagefähiges Kontaktschreiben an
EURO-SOUND D 852 ERLANGEN
POSTFACH 3604

Kaufgesuche

Suche:

Tuner McIntosh MR 71
J. Kayser, 4, Mühlenweg,
Koerich/Luxemburg, Tel. 398664

---

2 Lansing-Boxen, Lancer 101, günstig gesucht.
Tel. (030) 3015418 (Deike)

Suche folgende Braun-Geräte:

PS 1000 AS, CSV 300 sowie TG 60, TG 502 oder TG 550
Toni Diedrich,
5440 Mayen, Ostbahnhofstr. 39

Suche guten Tonarm, mögl. 12" Länge (SME 3012 o. ähnl.)
Send, 75 Karlsruhe, Gerwigstr. 7

RIM VZS 500 u. guten Quadro-Adapter o. ä., Dolby-Komp.
Zuschriften unter Nr. HI 192 an HiFi-STEREOPHONIE

Regal-Lautsprecher Canton LE 500, K + H TX 20, Sphis LB 160 S oder ähnl. sucht
Biehl, 863 Coburg, Hahnweg 24

Werbung

Das grosse Plus
Lab-Verstärker
für Kenner



Institut für
klangrichtige
Musikwiedergabe
Klosbachstr. 45
8032 Zürich

B & O – SONAB – TANDBERG
TIEFSTPREISE
z. B. **B & O** 3002-4000-Beocenter **SONAB** OA 4/OA 5 preiswert **REVOX** usw. **(B & O,** 1 Jahr Fachwerkstattgarantie, ohne Werksgarantie).
HiFi Thomas, Electronic-Vertrieb,
2083 Halstenbek, Eielkamp 52,
Tel. (04101) 41652

Bauen Sie doch selbst:
Meister-Cembali

Clavicord Virginal, zum Selbstbauen, Vorkenntnisse und Spezialwerkzeuge nicht erforderlich. Bauzeit ca. 100 Stunden. Preis ab DM 1450.– (plus MwSt.)
Prospekte: **Drescher HF, 5,**
1 Berlin 31, Bundesallee 30

High Fidelity-Fachhändler

Aachen





Der Fachhändler —
Mann Ihres Vertrauens!





Amberg



Große Auswahl deutscher und internationaler Spitzenfabrikate in unseren neuen HiFi-Vorführ-Räumen



Georgenstr. 47, Tel. 125 84

Karl Wegner KG

Ob. Nabburgerstr. 23
Telefon 14783

Antwerpen

P.V.B.A.



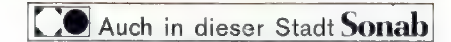
Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Wir führen **SCOTT**

Augsburg



HiFi-Stereofonie
HiFi-Quadrofonie

Ernst Holme

Das Haus für gute Elektrogeräte

Augsburg · Prinzregentenstraße 7
Kundenparkplätze im Hof

Schwabens größtes HiFi-Quadrophonie- und Stereo-Studio



Wir führen Sansui, B&O, Sony, Teac, Dokorder, Thosiba, Braun, Tandberg, Philips, Revox, Akai, Marantz, Thorens, Garrard, Grundig, Blaupunkt, Leak, Kenwood, Scott, Heco, Wharfedale und Galactron.
Unser Prinzip: große Auswahl, gute Beratung, günstige Preise.
Lauer & Schreittmiller, Augsburg, Bahnhofstraße 19

Wir führen **SCOTT**

Bamberg

Auch in dieser Stadt **Sonab**

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel

thürkauf HiFi-Stereo-Studio
4000 Basel Dufourstraße 9
Tel. 23 15 55

Discount-Haus für
ADC, AKAI, AR, B+O, DYNACO, DUAL, ELAC, HECO, JAMAHA, JBL, KENWOOD, LENCO, LEAK, MAGNASONIC, MARANTZ, NIVICO, PICKERING, PIONEER, REVOX, SABA, SANSUI, SCOTT, SHURE, SONY, TEAC, THORENS, UHER, WEGA, WHARFEDALE.

günstigste Preise · Export-Preise
größte Auswahl · bester Service

‹Das Beste vom Besten muss nicht das Teuerste vom Teuersten sein.›



MARANTZ
McINTOSH
BOSE
AR
REVOX
THORENS
PICKERING
TANDBERG
ADVENT
ADC
JECKLIN
SME
RABCO

Bruno A. Keller

HIFI Keller
Spalenring 160 Basel/38 84 17

Der Fachhändler —
Mann Ihres Vertrauens!



HI-FI-LAND
das neue Erlebnis bei THÜRLEMANN DISCOUNT
Hauptgeschäft: Elisabethenanlage 9
Filialen: Claraplatz 1 + Gundeli-Park

Bayreuth

DAS HiFi STUDIO
HARTMUT PFANNMÜLLER
8580 Bayreuth, Am Josephsplatz
Tel. (0921) 64988

Berlin

Auch in dieser Stadt **Sonab**



Unser Anspruch ist hoch:
Wir wollen, daß Sie mehr hören.
Prüfen Sie uns. Vergleichen Sie bei uns ohr-verlesene High Fidelity.
Die Auslese aus dem breiten Angebot des Weltmarktes – bis hinauf zur Spitzenklasse.



Wir wollen, daß Sie mehr hören.

Audio Level · High Fidelity
1 Berlin 31 · Prinzregentenstr. 90
Tel. 030 · 853 40 40

FTW HI-FI
die alternative
Ihr hifi-studio in berlin
frank thomas witte
1 berlin 10, cauerstraße 4
telefon 34 95 90

1 berlin 30, goltzstraße 33
telefon 2 15 55 65

sinus
hi-fi stereoanlagen
1 berlin 61 hasenheide 70
telefon 030/6 91 95 92
es beraten sie
michael jesse
dieter pawletzki
und
klaus-dieter probst
anerkannte high-fidelity fachberater dhfi
die Fachberater für
SAE KLIPSCH

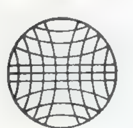
Wir führen **SCOTT**

Wenn Sie das Besondere wünschen, dann



Berliner Fernseh-Funk u.Ton-Technik

1 Berlin 30 · Nürnberger Str. 53-57
Ruf 24 80 20



und
Inter-Electronic
1 Berlin 33

Johannisberger Straße 18a
Ruf: 821 01 12

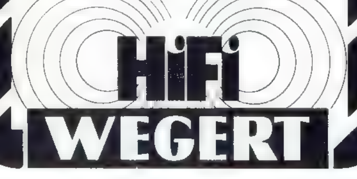
Zwei aus gutem Hause



Wir möchten Sie besser beraten

Geschulte HiFi-Spezialisten • Großauswahl internationaler Marken • Service und Montage durch eigene Meisterwerkstatt • WEGERT HiFi-Paß

HiFi-Großstudio
Kurfürstendamm 26a
•
Wegerthaus, Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße
Tel.-Sa.-Nr. 25 011





stereo center

claus haupt
berlin 41 · niedstraße 22
ecke friedrich-wilhelm-platz
821 49 16

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi



hifi stereo studio

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für

Dynaco · Scan-Dyna
Celestion · Radford · Infinity
KEF · Teac · Grado · Decca
Bowers & Wilkens

Ferner führen wir

selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

Hi-Fi Fabrikate

Kenwood · McIntosh
Peerless · Revox · Tandberg
Scott · Klein & Hummel
Braun · Saba · Dual · Uher
Sony · Lansing · Sansui
Heco · Wega · Hilten-Sound
Thorens · Lenco · Fisher
Leak · Wharfedale · Stax
Harman Kardon · Shure
Sonab · Elac · Akai · Pioneer
Jecklin · Micro · EMT · SAE
Sherwood · Klipsch · Isophon

Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler



dhFi

Elektro Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

FOTO-KINO Hi-Fi-STEREO

WIESENHAVERN

Norddeutschlands und Berlins großes

Spiegelreflex-Fachgeschäft

unsere HiFi-Stereo-Fachberater empfehlen:

• McIntosh • Marantz • Thorens
• Scott • Kenwood • Braun •
• National • Goodmans • B & O
• Pioneer • Akai • Heco •
• Revox • Dual • Wharfedale •
• Lenco • Leak • Shure • Stax
• SME • Quad • Servo-Sound
• Sennheiser • Sony • Uher •
• AKG • MB • Scotch • BASF
• Elac • Sonab •

Modernes HiFi-Studio • erstklassiger Service • größte Auswahl Berlins

FOTO-KINO WIESENHAVERN
1 BERLIN 15 · KURFÜRSTENDAMM 37 030/8838047
2 HAMBURG 1 · MÖNCKEBERGSTRASSE 11 040/336677

joachim chittan
foto + ton
hifi-studio · foto-kino
stereoanlagen · tonbandgeräte
internationales angebot
1 berlin 61 · gneisenaustraße 91
telefon 030/691 55 53

Bern

Berns größtes Spezialgeschäft.
Höchste Qualität – tiefste Preise

hi fi stereo glanzmann

City-West-Passage, Bern (Parkhaus) - Telefon (031) 25 50 30
(Sektor grün) 3138

Bielefeld

Auch in dieser Stadt **Sonab**



Von Perfektionisten für Perfektionisten

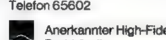
Die besten Lautsprecher:
BOSE · KLIPSCH · INFINITY
IMF · ESS · ALTEC-LANSING
ARC-MAGNEPLANAR · KMS

Die besten Verstärker:
BOSE · ESS · SAE · SONY
MC.INTOSH · AMCRON
SOUNDCRAFTSMEN

HiFi

tonbildstudio
BERNHARD RUF
Spezialhaus für HiFi-Stereophonie

Bielefeld, am Berliner Platz
Feilenstraße 2
Telefon 65602



Anerkannter High-Fidelity Fachhändler

Bochum

MÜLLER & NIKLAS

HiFi-Stereo-Studios für Kenner und kühle Rechner.

Große Auswahl internationaler Qualitätsprodukte zu maßvollen Preisen.

– Aufrichtige Beratung –

MÜLLER & NIKLAS

uni-shop	hifi-boutique
4630 Bochum	7800 Freiburg
Wasserstr. 172	Kaiser-Joseph-Str. 264
Telefon	Telefon
(02321) 301166	(0761) 277582



Auch in dieser Stadt **Sonab**



Studio-
INTERNATIONAL

Spezial-Studio für
Hifi-Tonband-und
Video-Geräte

300qm Verkaufsfläche
bieten eine
Grossauswahl

Bielinsky

Bonn-Acherstr. 22-28 Ruf 658006

Wir führen **SCOTT**

„Wer Sorgen hat — hat auch Likör"
bekannter Spruch — von altersher.
Doch wer hat schon gerne Sorgen
heute und auch übermorgen?

Merken Sie sich diesen Rat:
Kleinanzeigen in der Tat
haben oft schon über Nacht
manchen sorgenfrei gemacht!

HI-FI-STUDIO

Wie hoch sind Ihre Erwartungen, die Sie mit einer Hi-Fi-Anlage verbinden?
Durch eine fachliche Information und Beratung, über den neuesten Stand der Hi-Fi-Technik, bleibt diese Frage in unseren Studios nicht unbeantwortet.
Als Spezial-Hi-Fi-Fachberater führen wir internationale Spitzenfabrikate und bieten einen technisch hochqualifizierten Service.

HAUS DER MUSIK
und Technik

BONN
Wenzelgasse 13 · Tel. 657750



Auch in dieser Stadt **Sonab**

Braunschweig
Auguststraße 23
Telefon 4 35 62

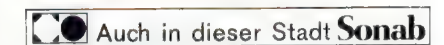


HiFi-studio
beratung – einrichtung – service

Wir führen **SCOTT**

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 05 31/4 94 87
Mitglied des dhfi

Wir führen **SCOTT**



Auch in dieser Stadt **Sonab**

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung



RADIO RÖGER
hifi studio bremen

Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Bünde

Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie

ton studio

wilfried wohlrab kg · 498 bünde
bahnhofstraße 75 · telefon 51 33

Dortmund

Auch in dieser Stadt **Sonab**

Der weiteste Weg lohnt sich
um uns zu besuchen

HiFi
STEREOSTUDIO
DORTMUND

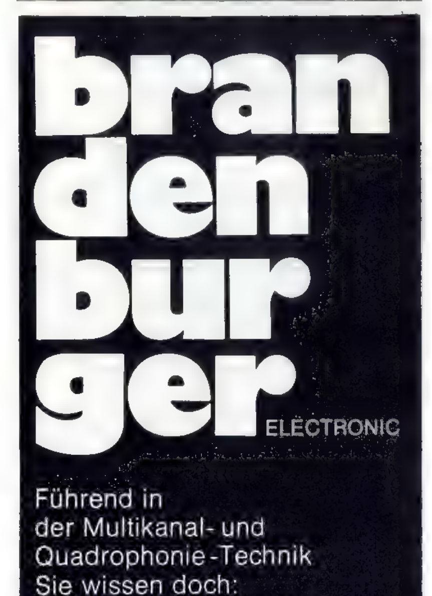
Jetzt in 4 Studioräumen
Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf

Dortmund
Westenhellweg 136
Telefon 147222/141361

Wir führen **SCOTT**

Düsseldorf

Auch in dieser Stadt **Sonab**



Führend in
der Multikanal- und
Quadrophonie-Technik
Sie wissen doch:
an Brandenburger führt
kein Weg vorbei

Weltklang-Center
für HiFi-STEREO MULTI-KANAL

brandenburger
ELECTRONIC
4 Düsseldorf, Steinstr. 27, Tel.: (0211) 17149



Sir Truesound rät: in allen Lagen sollte man den Fachmann fragen!

...führend
in der Unterhaltungs-Elektronik
FUNKHAUS **evertz**

6 HiFi-Studios
Erstes Studio für Audiovision
FUNKHAUS **evertz**

4000 Düsseldorf
Königsallee 63-65 · Tel. 8 03 46



tv-stereo-studio

inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636



Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11



Großauswahl internationaler Stereoanlagen.
Spezialist für Discothekeinrichtungen.
anerkannter High-Fidelity-Fachhändler.

Düsseldorf, Stresemannstr. 39-41,
Telefon 36 29 70

Wir führen SCOTT



Duisburg

Auch in dieser Stadt **Sonab**

HiFi Studio
Dieter Sauer

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Internationale Spitzengeräte ständig vorführbereit
Köhnenstr. 23 Tel. 0 21 31 / 2 50 14

Wir führen SCOTT

Frankfurt

Auch in dieser Stadt **Sonab**

main radio

Frankfurts größte und modernste



HiFi-Stereo-Studios

main radio das große Fachgeschäft für hochwertige Hifi-Stereo u. Quadro Anlagen. Sie finden bei main radio, Kaiserstraße 40, Main-Taunus-Zentrum, Nordweststadt Zentrum in 7 Studios eine umfassende Auswahl des internationalen HiFi-Stereo u. Quadro Angebotes.
main radio garantiert fachmännische Beratung. Montage und Service und den einmaligen 2-Wochen-Umtausch-Service. Bis 5 Jahre Vollgarantie. – Tel. 25 10 96

Frankfurts HiFi-Spezialist

main radio

RADIO DORNBUSCH

STEREO STUDIO

Anerkannter HiFi-Fachberater
Internationale Spitzengeräte wie: Kenwood, Pioneer, Sansui usw.
Vertragshändler u. -Werkstatt für alle **A K A I - Geräte**

6 Frankfurt/M-1
Eschersheimer Landstr. 267
U-Bahnh.
(06 11) 59 02 77 + 59 17 57

6 BERGEN-ENKHEIM
HESSEN CENTER
(0 61 94) 2 90 55
3000 Parkplätze

Radio Diehl

Frankfurts modernste HiFi-Stereo-Quadrofonie-Studios

QUADROFONIE

Zeil 85 mit Studio Holzgraben 5
Telefon 28 26 28
Kaiserstr. 5, Tel. 208 76
Opernplatz 2, Tel. 28 75 67
Ffm.-Höchst, Königsteiner Str. 17
Telefon 30 10 41

Radio Diehl



FERN OST DESIGN OHG
FRANKFURT AM MAIN
ZIMMERWEG 8, TEL. 72 53 37



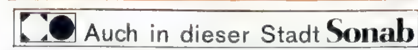
raum ton kunst
horst nowak

6 Frankfurt/Main
Neue Kräme 29
28 79 28

HiFi Stereo-Anlagen
für Musikliebhaber

Wir wollen uns nicht loben (sondern von unseren Kunden gelobt werden), noch Leistungen in Superlative anbieten.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Freiburg



Phono Rafeg

78 Freiburg, Merianstraße 5
Telefon (0761) 22356

Bevor Sie sich zum Kauf einer HiFi-Anlage entschließen, sollten Sie unser Studio besuchen. Unser Angebot internationaler Spitzenfabrikate wird Sie sicher überzeugen. Wir beraten Sie fachmännisch, sachlich und berücksichtigen Ihre finanziellen Möglichkeiten.

PS: Übrigens, im Falle eines Falles garantieren wir schnellen und sicheren Service.



Freiburgs ältestes **HiFi-Fachgeschäft** Mitglied des dhfi

Fachberatung in allen Fragen der HiFi-Stereophonie.

Verkauf und Demonstration musikalisch hochwertiger HiFi-Anlagen. Besuchen Sie unser HiFi-Studio.

Radio Lauber KG

Größtes Spezialgeschäft Oberbadens

Freiburg/Br., Bertoldstr. 18/20
Tel. 40944

Wir führen **SCOTT**

MÜLLER & NIKLAS

HiFi-Stereo-Studios für Kenner und kühle Rechner.

Große Auswahl internationaler Qualitätsprodukte zu maßvollen Preisen.

— Aufrichtige Beratung —

MÜLLER & NIKLAS

hifi-boutique	uni-shop
7800 Freiburg	4630 Bochum
Kaiser-Joseph-Str. 264	Wasserstr. 172
Telefon	Telefon
(0761) 277582	(02321) 301166

Fürth



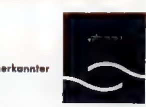
Planung · Beratung · Vorführung
Verkauf · Service

Radio-Pruy GmbH



851 Fürth Freiheit 2 u.
Rudolf-Breitscheid-Str. 2
1.Etage, Telefon 77 16 92

Grefrath

Anerkannter  High-Fidelity Fachhändler dhfi

ton-bildstudio
FERNBACH

RADIO · HIFI-ANL. STEREO · FERNSEHEN · SCHALLPLATTEN

4155 Grefrath 1, Hohestraße 41, Telefon 23 80

Hamburg

Auch in dieser Stadt **Sonab**

DEKA-RADIO

STUDIO FÜR	HIGH FIDELITY
BERATUNG	2000 HAMBURG 52
EINRICHTUNG	WAITZSTRASSE 20
SERVICE	TELEFON 893387

Wir führen **SCOTT**

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

Hi-Fi STUDIO 70

High-Fidelity-Stereo-Anlagen
Diskotheken
Video-Rekorder

2000 HAMBURG - EILBEK
Kantstraße 4 · Telefon 207010

Wir führen **SCOTT**

Centrum für High Fidelity

Centrum internationaler Spitzenfabrikate

Akai, Bose, Braun, Clarion, Dual, Empire, Goodmans, Heco, Harman Kardon, Isophon, Kenwood, Koss, Lansing, Lenco, Marantz, McIntosh, Micro, JVC Nivico, Onkyo, Ortofon, Pioneer, Quad, Revox, Sansui, Scan Dyna, Scott, Servo Sound, Sonab, Sony, Shure, SME, Tandberg, Tannoy, Thorens, Wharfedale

Hamburg-Poppenbüttel
Alstertal — Einkaufszentrum
Tel.: 6 02 22 20

Gebrüder **BRAASCH** Hi-Fi-Studios

Wir informieren über den neuesten Stand der Elektroakustik und vermitteln völlig neue Maßstäbe zur Beurteilung von HiFi-Stereo-Anlagen

STUDIO LOKSTEDT
GEBR. BRAASCH HiFi-STUDIOS
2 Hamburg-Lokstedt 54
Süderfeldstraße 57, Telefon 040/567343

Das Fachgeschäft für alle, die mit Ihrer HiFi-Stereo-Anlage nicht zufrieden sind.

Gebrüder **BRAASCH** Hi-Fi-Studios



Studio Lekebusch

2000 Hamburg 11
Gr. Burstah 3
Telefon 366117

DM-Test-geprüfte Beratung in Separat-Studios

Alle Komponenten für
IHRE HIFI-ANLAGE

MIT SPEZIAL HIFI-FACHWERKSTATT ● MIT SPEZIAL HIFI-FACHWERKSTATT

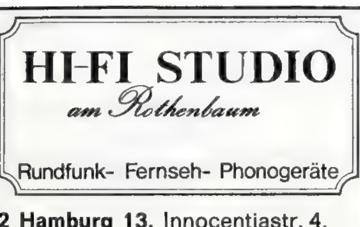


kaufen kann man überall, beraten wird man selten! Leider wird man fast nie beraten.

Es wird heute viel über Preise geredet. Ich könnte meine Preise auch senken. Leider geht dieses immer erfahrungsmäßig zu Lasten des Services und Kundendienstes. Ich habe Garantie immer, im Gegensatz zu den meisten Werksgarantien, inkl. Lohn- und Materialkosten verstanden und so sollte es auch weiterhin bleiben. Ich bin, dank meiner Mitarbeiter, in der Lage, fast alle Reparaturen innerhalb eines Tages durchzuführen. Vertrauen gegen Vertrauen, denn bei mir ist der Kunde Kaiser und nicht wie oft oder sehr oft eine Kuh, die man beliebig melken kann.

jürgen schindler
anerkannter
high-fidelity-fachberater - dhfi -
hifi-stereo-fachwerkstatt
2 hh 13, werderstr. 52
tel. 4 10 48 12

MIT SPEZIAL HIFI-FACHWERKSTATT ● MIT SPEZIAL HIFI-FACHWERKSTATT



2 Hamburg 13, Innocentiastr. 4,
Telefon: (040) 459016

Wir führen **SCOTT**



Bergedorf's großes Hi-Fi STEREO-STUDIO

Wir führen internationale Weltspitzenerzeugnisse

Akai · Arena · B&O · Braun · Dual · Elac · Garrard · Heco · Goodmans · Harman Kardon · Kenwood · Koss · Lenco · MB · Marantz · National · Nivico · Pioneer · Revox · Sony · Saba · Sennheiser · Scott · Sonab · Shure · Thorens · Tandberg · Uher · Wharfdale · u. v. m.

· Modernes Hi-Fi-Stereo-Studio · Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Erstklassige Werkstatt und Service

Anerkannter High Fidelity Fachhändler dhfi

FOTO-KINO-HIFI
ZANDER
Bergedorf, Sachsentor 26
Telefon 7 21 32 49

Hannover

Auch in dieser Stadt **Sonab**







HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 2 25 55
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Hi-Fi-Stereo-Center

Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 2 04 84
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.

Studio für Farbfernsehen

Wir führen **SCOTT**

Heidelberg

STEREO-QUADRO-HIFI-CENTRUM


IMPORTE AUS ALLER WELT


Internationale Auswahl
! Groß-Einkauf-Minipreise !
Laufend 1000 echte Gelegenheiten. Ein Besuch wird Sie überraschen.
Täglich 9—18.30 Uhr und langer Samstag.
6902 Heidelberg-Sandhausen
Poststr. 1 (hinterm Posthof)

Herford

tonstudio

Wir erwarten Sie zu einer unverbindlichen Hörprobe

Sie finden uns in
HERFORD
Steinstraße 11-13
Ruf 05221/50266

Hilden/Rhein

HiFi-Stereo-Fachberatung
Funkberater

Radio **Knieper**
401 Hilden (Rhein)
Mittelstraße 21 · Ruf 2038

Horb

Neue Erfindung — Patente



akustisches Labor
für HIFI-Stereoanlagen
m. d. Lamellenlautsprecher
überragende Präsenz u. Dynamik
phasengetreue - ungebremste Wiedergabe

RADIO Mauz 7240 Horb
Studio-Werkstätten
Tel. (07451) 3030

Karlsruhe

Auch in dieser Stadt **Sonab**

hifi-service
Meisterbetrieb
franke
7500 Karlsruhe 1 · Mathystr. 28
Telefon (0721) 81 61 27
Fachmännische Beratung · Objektive Tests
Autorisierte Fachwerkstatt
für namhafte hifi-Geräte

Wer Musik liebt
und Qualität,
der liest was in dieser
Zeitschrift steht!



Wir führen **SCOTT**

Kassel

Auch in dieser Stadt Sonab

HiFi-Stereo-Geräte

Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler

Große Auswahl HiFi-Fachberater

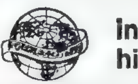


35 Kassel, Obere Königsstraße 51



Kiel

Auch in dieser Stadt Sonab



International hifi-stereo-studio

Kihr-Goebel

KIEL Ruf 47262

Wir führen SCOTT

Köln



HiFi-Studio
J. Schordell

An der Malzmühle 1
Ecke Mühlenbach
Tel. (0221) 212773

Qualität muß nicht teuer sein!
TESTEN SIE JOLLY
Ständige Sonderangebote

Jolly HiFi-Studios

for Quality Sound

STEREOANLAGEN
SCHALLPLATTEN
5 Köln 41 (Lindenthal)
Dürener Str. 87, Tel. (0221) 445790



Alle wissen es

HiFi-Stereo-Anlagen kaufen Sie nirgendwo günstiger. Am Anfang steht unsere erstklassige Beratung. Dafür sind wir bekannt. Dann hören und sehen Sie HiFi-Qualität in allen Preisklassen in unserem HiFi-Studio und bei Ihnen zu Hause. Am Ende werden Sie von unseren Preisen angenehm überrascht sein. Und nach dem Kauf? 6 Jahre Garantie und Reparaturschnelldienst — unser Service ist HiFi-gerecht. Wir haben immer Zeit für Ihre HiFi-Probleme. Machen Sie doch einen Termin mit uns.



HiFi-Galerie

5 Köln 1, Jahnstr. 26, Tel. (0221) 21 41 16



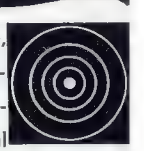
Teilansicht Studio II

5 KÖLN 1
Hansaring 91 · Tel. 524141
HiFi-STUDIOS
SATURN

Wir führen SCOTT

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

HiFi-Stereo

Hören und sehen Sie in unseren modernen Studios internationale Spitzenfabrikate

Radio
WILDEN

5 Köln 30 (Ehrenfeld)
Venloer Straße 350 b / Ehrenfeldgürtel
Telefon (02 21) 51 81 21 / 25

Wir führen SCOTT

Langenfeld

Auch in dieser Stadt Sonab

hifi studio zieger

4018 Langenfeld, Hauptstr. 52
Tel. (02173) 13518
Beratung - Planung

Wir führen SCOTT

Linz/Donau

BRÄUER & WEINECK
A-4020 LINZ/Donau, Spittelwiese 5–11
Telefon 0 72 22 / 2 78 03
HiFi - Stereo - Studios
30 Weltmarken-Großauswahl,
Generalvertretung für
BOSE (USA) und JECKLIN (Schweiz)

Mainz

Auch in dieser Stadt Sonab

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Hi-Fi-Stereo-Anlagen

modern eingerichtetes Studio

BUSCH LERCH

RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

Mannheim

Auch in dieser Stadt Sonab



tonstudio mannheim

STEREO—VIDEO

68 Mannheim, N 3, 13
Tel. 06 21/10 13 53

Mönchengladb.

STEINMANN

Radio · Fernsehen · Schallplatten
Studio für Hi-Fi-Stereotechnik
Mönchengladbach · Hindenburgstr. 55 · Tel. 22774



Mülheim/Ruhr

Auch in dieser Stadt Sonab

bernd melcher

ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91

internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

Wir führen SCOTT

München

Auch in dieser Stadt Sonab



Hi-Fi Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Heinz Seibt
Dual-Werkvertretung
8034 Germering
Industriestr. 20, Tel. 84 20 51-53

Verkauf nur über den Fachhandel

hifi- studio hom

München 12 Bergmannstr. 35

50 32 89 / 50 71 47

Alle sprechen von den, neuen HiFi-Studios bei

RADIO-RIM

Umfassende Auswahl
in 4 HiFi-Studios
mit allen Annehmlichkeiten
vorteilhaften Einkaufs

RADIO-RIM

Bayerstraße 25
Theatinerstraße 17
Tel. 0811/55 72 21, 55 81 31

LINDBERG

HiFi-Stereo International

Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.

LINDBERG

HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

Wir führen SCOTT

STUDIO 3

E. Ernstberger KG

Spezialgeschäft
für HiFi-Stereophonie
und Audiovisuelle Anlagen

8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146



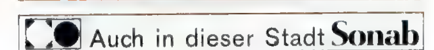
Wir führen SCOTT

RADIO SCHÜTZE
tut was für seine Kunden

HiFi-Stereo-Studio
Beratung - Planung - Verkauf
für Heim-Restaurant-Discothek
8 München 2, Sonnenstr. 33
Tel: 55 77 22

Wir führen SCOTT

Münster



STEREOPHON
HiFi-Studio Münster
K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. · Alter Steinweg 19 · Postfach 7446 · Telefon 55475

Nürnberg



Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 20 36 44

Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio

GRUNDIG HIFI
STUDIO SERIE

Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER

Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Wir führen SCOTT

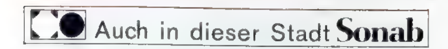
Oldenburg

Auch in dieser Stadt Sonab

ripken & ripken
hifi-studios
29 oldenburg
achternstr. 18 tel. 0441/14089

anerkannter high-fidelity fachhändler  dhfi

Paderborn





Paderborn
Westernmauer 62
Ruf (05251) 27322

Auf dieser Welle hören Sie störungsfrei!

Sie müssen damit rechnen, daß Sie mit Ihrer Stereoanlage nicht mehr zufrieden sind, wenn Sie bei uns waren. (Oder haben Sie noch keine?)

Wir führen nur Spitzengeräte des Weltmarktes

Wir führen SCOTT

Pforzheim





Leopoldpassage, Telefon 3 28 72

Wir führen SCOTT

Rastatt





Regensburg

Auch in dieser Stadt Sonab

HiFi-Geräte
aller Qualitätsklassen
zu günstigen Preisen



Fernseh - HiFi
84 Regensburg
Prüfeninger Straße 5
Telefon 09 41 / 2 21 51

HiFi-Stereo

Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten

Radio Fernseh Elektro
KERN
Regensburg Ludwigstraße Tel. 54231

Wir führen SCOTT

Rheydt



hifi-studio rheydt

GOTTSCHALK

limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

Saarbrücken

1963 **10 Jahre** 1973
High Fidelity
in Saarbrücken

Beachten Sie unsere
Jubiläumssonder-
angebote

Otto Braun
High Fidelity-Studio
66 Saarbrücken
Futterstr. 16
Telefon 34274 Telefon 53254

saraphon
hifi-studio
für anspruchsvolle Musikfreunde

- internationale Spitzenfabrikate
- individuelle Beratung
- Testanschluß in Ihrem Heim
- auf Wunsch, fachgerechter Möbeleinbau

saraphon
Schallplattenhaus GmbH
66 Saarbrücken 3
Dudweiler Str. 24
TEL: 0681 - 31007/08

Schweinfurt

Auch in dieser Stadt Sonab



Stuttgart

Auch in dieser Stadt Sonab

Das totale Erlebnis
der Musik



BARTH
Radio-Musik-Haus
7 Stuttgart 1, Rotebühlplatz 23
Tel. 62 33 41
714 Ludwigsburg, Solitudestr. 3
Tel. 23 139

Musik und Technik, das ist klar,
sind ein ganz vertrautes Paar. —
Mehr darüber bringt für Sie





hans baumann 7 stuttgart - 1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

im WOHNSTUDIO BECKER hören Sie endlich wie bei sich zu Hause!

IN EINEM RAUM, DER IN GRÖSSE UND DÄMPFUNG EINEM WOHNRAUM ENTSPRICHT, IN DEM DIE LAUTSPRECHER GENAU IN JENE ECKE GESTELLT WERDEN, DIE BEI IHNEN ZU HAUSE NOCH FREI IST.

hören und vergleichen Sie bei uns:
CANTON HECO ROTEL SONY
und viele andere

BECKER

7 stgt-west, rotenwaldstr. 45 a
tel. 0711-654789
mi-fr 10—18.30 sa 10—14
zur ungestörten beratung:
mo + di nach terminvereinbarung



Sir Truesound rät: in allen Lagen sollte man den Fachmann fragen!



WÜRTTEMBERGS GRÖSSTES HIFI-STUDIO



7000 Stuttgart 1
Neckarstraße 88
Telefon (0711) 283358

Tübingen



Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen **SCOTT**

Wien

HIFI- und STEREOTECHNIK
Hans Lurf
Erfahrenstes Fachunternehmen Österreichs

ARinc. — **CABASSE** — **KLH** — **LOWTHER** — **PIONEER** — **QUAD** — **SCOTT** — **SHURE** — **SME** — **SERVO-SOUND** — **THORENS** — **UNIVERSITY** — **WHARFEDALE**

Unbefangene Klangberatung in unseren Vorführräumen:
1010, Reichsratsstraße 17, Telefon 42 72 69

PIONEER - STUDIO
1150 Neubaugürtel 5—9

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Der Fachhändler —
Mann Ihres Vertrauens!

Wiesbaden





Anerkannter HiFi-Fachhändler

Wir führen **SCOTT**

Würzburg



Landauer

87 WÜRZBURG
Eichhornstraße 6 · Ruf 5 49 02

HIFI-STUDIO



GROSSE AUSWAHL
BERATUNG
MONTAGE
KUNDENDIENST

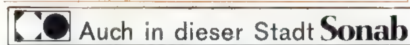
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

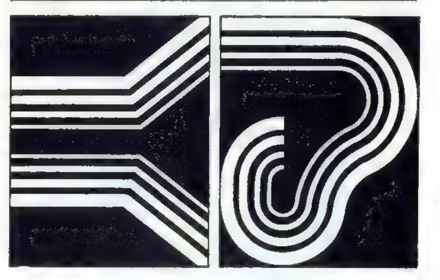
Stereo Quadrophonie Studios
jetzt noch größer
Alle führenden Marken





Wuppertal



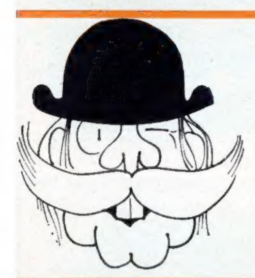


HIFI....THELEN
56 wuppertal 1
hochstraße 100
telefon 445679



Zürich





Sir Truesound rät: in allen Lagen sollte man den Fachmann fragen!

Hi-Fi Studio WECKERT DISCOUNT

Marantz, AR, Lansing, Revox, Sony, Thorens, Pioneer, P+S, Rank, National, IML-Lancaster, Onkyo,
2 Hi-Fi Quadro Studios!
Tiefstpreise mit Garantie!

Badenerstrasse 144
8004 Zürich Tel. 01/39 62 39

AKAI

Kundendienststellen:
● Audio
● Video

5100 Aachen
● Allo Pach GmbH & Co. KG
● Adalbertstraße 82
Tel.: 0241/32456-57
Tx.: 0832785
Service-Center
Tel.: 0241/27585

4902 Bad Salzuflen 1
● Ing. A. Priesent
● Krumme Weide 63
Tel.: 05222/1704
Tx.: 0931248

1000 Berlin 44
● Audiophon GmbH
● Roseggerstraße 39
Tel.: 030/6813828

1000 Berlin 45
● W. Saile und P. Elsholz OHG
● Adolf-Martens-Straße 16a
Tel.: 030/8328058
Tx.: 0183420

7457 Bisingen
● Oehlwein-Detjen
Heidelberger Str. 20
Tel.: 07476/416

4805 Brake-Bielefeld
● E. Weber
● W.-Rathenau-Straße 360
Tel.: 0521/36086
Tx.: 0932550

3300 Braunschweig
● Photo Klimesch
Damm 28
Tel.: 0531/49068
Tx.: 0952541

2800 Bremen 1
● H. J. Freyer
Georg-Wulf-Straße 106
Tel.: 0421/551083
Tx.: 0245925

4600 Dortmund
● Fernseh-Reschke
Hohe Straße/Ecke Dudenstraße
Tel.: 0231/145504

4000 Düsseldorf
● Wilges & Rösgen GmbH
● Lichtstraße 1
Tel.: 0211/685631

6000 Frankfurt/M.
● Radio Dornbusch
● Eschersheimer Landstraße 267
Tel.: 0611/590277 + 591757

6000 Ffm-Bergen-Enkheim
● Radio Dornbusch
● Hessen-Center (Werkstatt)
Tel.: 06194/29055-57

6000 Frankfurt/M.
● Hi-Fi-Studio Westend
Zimmerweg 8
Tel.: 0611/725337

3400 Göttingen
● Refag GmbH
Kasseler Landstr./Radeweg 20
Tel.: 0551/64001
Tx.: 096885

3380 Goslar
● Photo Klimesch
Rosentorstraße 10/14
Tel.: 05321/22470

2000 Hamburg 1
● Brinkmann
Spitaler Straße 10
Tel.: 040/30041
Tx.: 0216274

2000 Hamburg 76
● Gerd Wulf – Abtlg. Kundendienst
● Schröderstraße 21
Tel., 040/222555
Tx.: 0211939

3330 Helmstedt
● Photo Klimesch
Gröpern 8
Tel.: 05351/8480

3005 Hemmingen
● Pausewang + Rupprath Ing.
● Deveser Straße 13
Tel.: 0511/428513

6750 Kaiserslautern
● Hugo Kuntz
Lutrinastraße 12
Tel.: 0631/65785

AKAI

Kundendienststellen:
● Audio
● Video

7500 Karlsruhe 1
● Hi-Fi-Service F. Franke
● Mathystraße 28
Tel.: 0721/816127

3500 Kassel
● H. Weber
● Teichstraße 10
Tel.: 0561/19571-5
Tx.: 0992479

6544 Kirchberg
● Radio Kraus
Hauptstraße 7a
Tel.: 06763/2252

5000 Köln 21
● Radio DL
● H. Dabelstein & L. Lubos
Siegburger Straße 51
Tel.: 0221/814437

5000 Köln 30-Ehrenfeld
● F. Küppers
● Geisselstraße 74
Tel.: 0221/517373 + 522515
Tx.: 08882190

7630 Lahr
● Radio Schmidlin
Kaiserstraße 38
Tel.: 07821/2426

3012 Langenhagen-Engelbostel
● Peter Sigmund
Am Spritzenhaus 367
Tel.: 0511/731839
Tx. 0924640

4950 Minden
● Fernseh-Kruse
● Lübecker Straße 4
Tel.: 0571/51284

8000 München 25
● Radio Raab
● Westendstraße 102
Tel.: 089/506050

6078 Neu Isenburg
● Radio Dornbusch,
● Im Isenburg-Zentrum
Tel.: 06102/37571

8500 Nürnberg
● Herbst
● Wölckernstraße 49a
Tel.: 0911/448818

4790 Paderborn
● Fernseh-Service Micus
Sch.-Delitzsch-Straße 15a
Tel.: 05251/26719
+
Kamp 1
Tel.: 05251/25884

3150 Peine
● Photo Klimesch
Breite Straße 52
Tel.: 05171/17405

8400 Regensburg
● Hi-Fi-Studio K. Sterl
Prüfeningstraße 5
Tel.: 0941/22151

8400 Regensburg
● Radio Kern
Drei-Mohren-Straße 1-3
Tel.: 0941/54231
Tx.: 065186

5840 Schwerte
● Elektro-Peters
● Bahnhofstraße 8
Tel.: 02304/17080

5900 Siegen
● Funkhaus Schwunk
Kölner Straße 60
Tel.: 0271/55105
Tx.: 0872915

7700 Singen
● Radio Schellhammer GmbH
Freibühlstraße 21
Tel.: 07731/65068
Tx.: 0793716

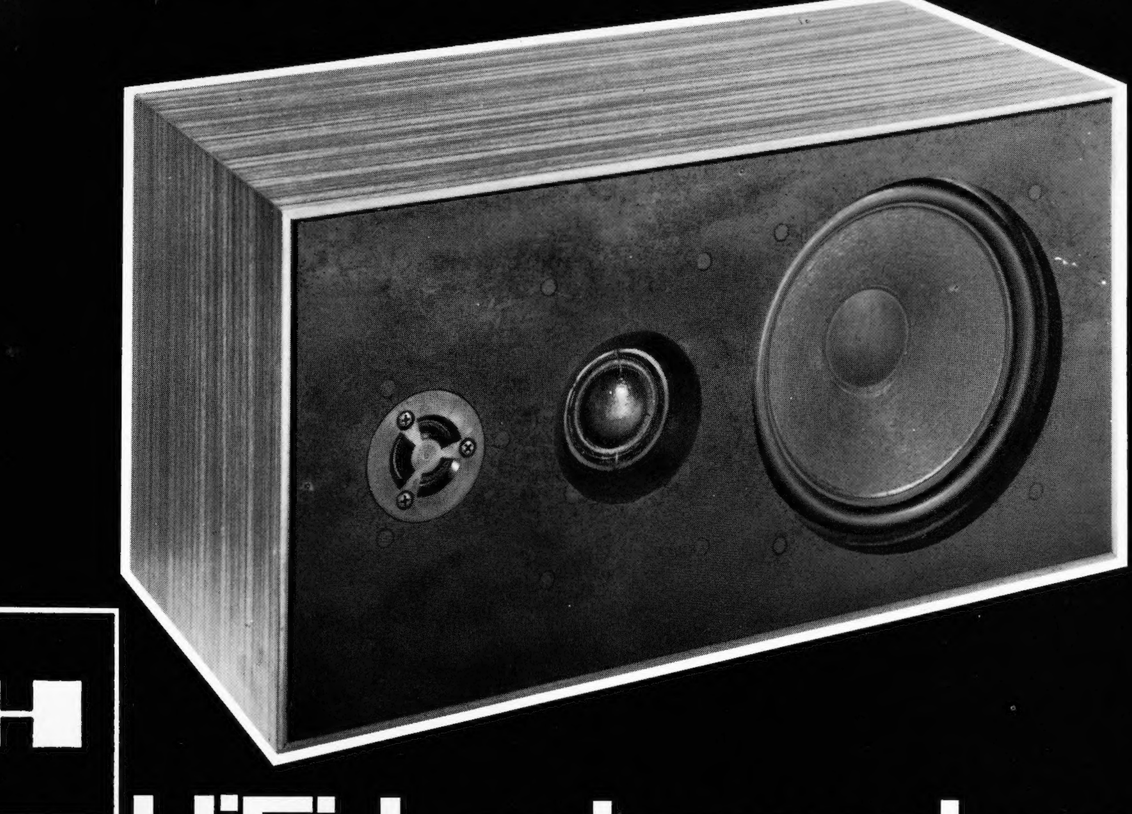
7000 Stuttgart-W
● W. Birkhold
Vogelsangstraße 16a
Tel.: 0711/623792 + 616128
Tx.: 0723719

3180 Wolfsburg
● Photo Klimesch
Porschestraße 82
Tel.: 05361/13758

Vorschau auf Heft 5/74

Der Musikteil der Mai-Ausgabe wird dem Dirigenten Leopold Stokowski gewidmet sein, dem unter anderem das Verdienst zukommt, sehr früh die Bedeutung des Mediums HiFi-Stereophonie für die Verbreitung der Musik erkannt und das Medium durch persönliches Engagement gefördert zu haben.
Im umfangreichen technischen Teil sind Testberichte über die neuen Revox Geräte A 720 Digital-Empfänger-Verstärker und A 722 Stereoendstufe (vgl. Bilder) und über den Empfangsteil Citation 14 von Harman-Kardon vorgesehen. Der neue Empfänger-Verstärker Grundig RTV 1020 sollte schon in diesem Heft vorgestellt werden. Diesen Testbericht bringen wir aus Platzgründen in der Mai-Ausgabe. Längst fällig, und für das Mai-Heft endgültig eingeplant, ist ein Bericht über den Canton-Discostat. Ferner bringen wir einen Testbericht über den neuesten automatischen Plattenspieler 209 S von Philips sowie Testberichte über die Uher Reporter-Geräte 4000 IC und 4200 Stereo IC. Die gesamte neue Heco-Boxen-Familie und neue Boxen von Transonic-Life werden in Steckbriefen vorgestellt. Ob wir alle diese Beiträge im Mai-Heft unterbringen können, hängt allerdings vom zur Verfügung stehenden Volumen ab. Deshalb müssen wir uns Änderungen vorbehalten.





K+H
TELEWATT **HiFi-Lautsprecher**

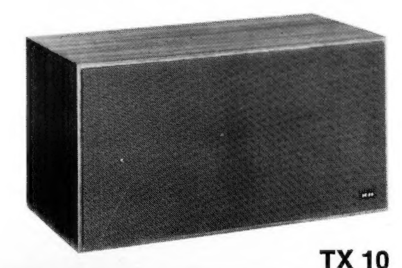
übertreffen die Qualitätsforderungen der Hifi-Norm nach DIN 45500 bei weitem

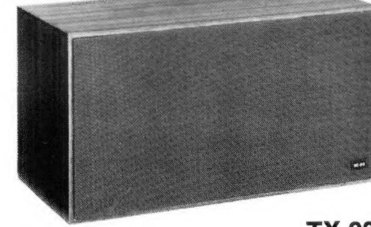
Ausgeglichener Frequenzgang, hervorragendes Ein- und Ausschwingverhalten sowie breite Abstrahlung hoher Frequenzen kennzeichnen die neuen HiFi-Lautsprecher TX 10 und TX 20. Durch die hohe Wiedergabe-Qualität ragen diese Boxen aus dem breiten Angebot des HiFi-Marktes weit heraus

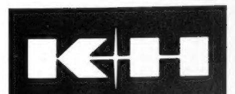
Auf Wunsch senden wir Ihnen gerne ausführliche Druckschriften über unser gesamtes HiFi-Stereo-Programm

Weiteres Fertigungsprogramm:
ELA-TECHNIK HiFi Mono-Mischverstärker, ELA-Gruppenstrahler
STUDIO-TECHNIK Studio-Regielautsprecher, Universal-Entzerrer

Technische Daten	**TX 10**	**TX 20**
Prinzip	2-Weg-System	3-Weg-System
Übertragungsbereich	30 Hz bis 25 kHz	30 Hz bis 25 kHz
Grenzbelastbarkeit	40 Watt	50 Watt
Schalldruck	102 Phon	103 Phon
Impedanz	4 Ohm	4 Ohm
Richtcharakteristik (10 kHz)	110 Grad	110 Grad
Übergangsfrequenzen	2 000 Hz	1 000 und 5 000 Hz
Klirrfaktor bei 96 Phon	weniger 1 %	weniger 1 %
Bestückung		
Tiefton-System	210 mm ⌀	210 mm ⌀
Mittelton-System	–	37 mm ⌀ Kalotte
Hochton-System	19 mm ⌀ Kalotte	19 mm ⌀ Kalotte
Frequenzweiche	12 dB/Okt	12 dB/Okt
Volumen	28 Liter	28 Liter
Abmessungen BxHxT	480 x 250 x 230 mm	480 x 250 x 230 mm
Ausführung	Nußbaum oder weiß	Nußbaum oder weiß


TX 10


TX 20



KLEIN + HUMMEL
7301 Kemnat, Postfach 2
Telefon (0711) 45 50 26
Telex 7 23 398 khd

Hamburg Walter Kluxen, Nordkanalstraße 52, Tel. 2 48 91
Essen Hamann Elektroakustik KG, Steeler Straße 240, Tel. 28 19 78
München ARISTON GmbH., Steiner Straße 4, Tel. 73 25 38

Der Erfolg.

Philips 212 ELECTRONIC – der große Erfolg. In kürzester Zeit überzeugte er die HiFi-Freunde. Warum? Vielleicht liegt es an der Elektronik, die hier die entscheidenden Funktionen übernimmt – sensibler, schneller und präziser als jede Mechanik. Wie beispielsweise die elektronische Gleichlaufregelung. Oder die Bedienung über Sensoren.

Auf jeden Fall aber haben hervorragende Wiedergabe-Qualität und überdurchschnittliche technische Werte ihn so beliebt gemacht.
Philips 212 ELECTRONIC mit dem Spitzen-Tonabnehmersystem SUPER M – optimal im Gesamtkonzept und im Detail. Fragen Sie Ihren Fachhändler. Oder fordern Sie unseren Spezialprospekt an.

